ENGLESKI ESEJI

DR. VINKO KRIŠKOVIĆ

BIBLIOTEKA
SLAVKO OBLAK
br.....

SUVREMENA KNJIŽNICA »MATICE HRVATSKE«
KOLO II. — KNJIGA 7.

MODERNI ENGLESKI ESEJI

TISAK »TIPOGRAFIJE« D. D. U ZAGREBU

BIBLIOTEKA
SLAVKO OBLAK
br.....

MODERNI ENGLESKI ESEJI

LYTTON STRACHEY
LASCELLES ABERCROMBIE
JOHN MIDDLETON MURRY
JOHN SEMPLE SMART

ZAGREB 1937

IZDANJE »MATICE HRVATSKE«

Prijevod i uvod od dra. Vinka Krišković a

Djela, iz kojih su uzeti ovi eseji:

Lytton Strachey,
»Books and Characters french and english«.

Lascelles Abercrombie,
»Aspects of Shakespeare«
»The Poetry Review«, 1912.

John Middleton Murry,
»Aspects of Literature«
»Discoveries«
»Countries of the Mind«. Second Series.

John Semple Smart,
»Shakespeare, Truth and Tradition«.

NACRT ZA KORICE IZRADIO MARIJAN ŠIMUNIĆ

SADRŽAJ:

	Str.
Nešto o eseju	7
Poziv kritike	25
Racine	35
Tko je bio Shakespeare	55
Značenje ruske književnosti	65
Voltaire	
I. Voltaire i Engleska	85
II. Voltaireove tragedije	106
III. Voltaire i Fridrik Veliki	119
Za slobodu tumačenja	141
Čista poezija	166
Henri Beyle	177
Čemu je poezija u drami?	194
Nova kritika	207

BIBLIOTEKA
SLAVKO OBLAK
br.....

NEŠTO O ESEJU

Ova književna vrsta, koja se je u Engleskoj najviše razvila i dotjerala, slabo je bila poznata s ovu stranu Alpa i preko Rajne sve do druge polovine prošloga stoljeća, kad se je i tamo stala pomalo gajiti. U nas se je istom u ovo najnovije doba odvojila od drugih književnih radova, pa se tek javljaju oni rijetki pisci, koji hoće u tome okušati svoju sreću, a zato ne će biti na odmet ovo nekoliko kratkih napomena o toj vrsti pisanja na čelu njezinih suvremenih ogleda iz engleske knjige.

Glasovitu riječ »Essais« izmislio je Michel de Montaigne i pod tim natpisom 1580. objelodanio niz svojih naučnih i moralnih rasprava. Po njemu su onda drugi tako nazvali svoje slične književne radove. Ali ta riječ u njega još ne znači kao u nas neku naučno-književnu studiju, nego naprosto neko svoje iskustvo, neki svoj duhovni doživljaj. Montaigne je moralist u francuskom smislu, koji ne propovijeda neki apstraktni, konvencioni moral, niti donosi svijetu neku etiku. Ne mari, da bi društveni etos naučnim načinom sveo u neka glavna načela i dao im metafizički oblik. On je tek mislilac o životu, iznosi svoju skeptičnu filozofiju o njemu, a uza to je zabavljen sam sobom, priča o svojoj povijesti, karakteru, spoljašnjosti, zdravlju, navikama i ukusu, da bi se snašao u svojim ličnim duhovnim doživljajima, i po tome svome iskustvu i stečenoj mudrosti dao drugima svjeta i bio im vodič u njihovim razmišljanjima o problemima života. Samoživac, a pomalo i bolešljiv sjedi u kuli svoga grada, lista u stotinama knjiga ponajviše starih klasika, ispisuje odatle čitave hrpe rečenica, pripovijedaka i pričica, začinja ih svojim još dubljim opažanjima, pretresa ih svojim oštrim kritičnim sudom, pa tako piše dnevnik svoga duha, iznosi i

ispovijeda svoju dušu. »Je suis moy mesme la matière de mon livre; ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subiect si frivole et si vain« (Ja sam sam predmet moje knjige; nemaš zašto da tratiš svoju dokolicu stvarju tako tričavom i ništavom), kaže čitaocu u predgovoru knjige.

A to je navlastito draž njezina. Tom svojom osobitom ličnošću, svojim beskrajnim intimnim ćeretanjem, punim humora, blagosti i neke naivnosti, predobija taj sjajni »causeur« svijet, postaje lučonoša novomu, modernomu doba i pomaže odgojiti moderne duhovne čelovođe svoje zemlje od Pascala do Rousseaua. Ali on je istom stao na prvu, najdonju prečagu sjajnih ljestava, po kojima će se Rousseau popeti na najvišu. Njegov stil pored sve svoje slatke bujnosti, neviđene lakoće, glačine i ukusa nema forme. U njega još nije bilo one najviše umjeće jezika, koja jedina može da stvori veliko djelo književne vrste. Njegov skepticizam, kako pravo kaže Strachey, nije nikakav znameniti prilog za filozofijsku misao, jer njegovu duhu nedostaje ni metode ni snage, što mu je potrebna, da istraži i otkrije u istinu znamenite intelektualne istine.

Pa opet je svojim znanjem zadužio dvije najjače glave engleske renesanse. Shakespeare ga je čitao u prijevodu Johna Floria, što je štampom istom 1603. izišao, i preuzeo od njega neke misli navlastito u »Hamletu« i »Mjeri za mjeru«. Francis Bacon (Bekn) osnovao je svoj glas velikoga pisca u jeziku svoje zemlje djelom, što ga je napisao po izgledu Montaignea: »The Essays, Civil and Moral« (1597). Ali dok je Francuz bujan, intiman, pun pouzdanja u sebe, dok ga sve na svijetu zanima i svagda je brz raspredati svoju filozofiju o svemu, što se tiče čovjeka, Englez je malorjek, zbori u kratkim proročkim rečenicama kao sibila, odvraća se od svake spekulacije i niže kao poslovice prave praktične mudrosti. On je proširio značenje riječi »essay« u književnosti, ne uzima ju u smislu »iskustva«, »doživljaja«, nego u smislu »kušanja«, »ogleda«. Sve, o čemu raspravlja, ispituje do najtanje tankoće i poređuje s drugim, da bi tomu udario pravu cijenu. Svojim snažnim umom prilijepi se za ono, što promatra, kao za stijenu usred burnoga mora, pa mu se ne će da skače u valove srodnih ideja, što se oko nje dižu. U posveti drugog izdanja tih svojih ogleda (1612.) kraljeviću waleskomu Henriku kaže o njima, da su »kratke bilješke, pisane više da nešto naznače nego točno utvrde, koje sam nazvao »Essayi«. Riječ je

skorašnja, ali je stvar stara«. Pa na to dodaje, da i Senekine poslanice Luciliju, ako se pravo čitaju, nisu drugo nego eseji.

Sve ovo rečeno potvrdit će ogledi njegova stila. U eseju »O nauci« iz 1597. godine piše ovako: »Prepredeni ljudi preziru nauku, priprosti ljudi dive joj se, a mudri se ljudi služe njome, jer ona sama ne uči kako se tko ima služiti njome. To je mudrost, koja je izvan nje, a stiče se opažanjem. Ne čitaj, da se riječaš, ni da vjeruješ, nego važi i razmišljaj. Neke knjige tek se kušaju, druge se gutaju, a nekolike se žvaču i probavljaju. Čitanje čini čovjeka potpuna, razgovor spremna, a pisanje točna. Stoga ako čovjek malo piše, treba da ima veliko pamćenje; ako se malo razgovara, treba da je gotov na dosjetke; a ako malo čita, treba da je vrlo lukav, da bi pokazao, kao da zna, što ne zna. Od povijesti budu ljudi mudri, od pjesništva dosjetljivi, od matematike oštroumni, od prirodoslovnih nauka duboki, od morala ozbiljni, od logike i retorike sposobni za prepirku«. Pravo je rekao Macaulay za te glasovite antiteze, da ni Tukidid nije više misli sabio u tako malo riječi.

U dodacima, što ih je 1625. prvi put objelodanio, piše ovako: »Sreća je blagoslov Staroga Zavjeta; blagoslov Novoga je nevolja, koja dovodi do većega blagoslivljanja i jasnijega dokaza milosti Božje. Ali i u Starom Zavjetu, ako slušaš harfu Davidovu, čut ćeš naricaljka koliko i hvalospjeva, a pisaljka Duha Svetoga više se je trudila da opiše pohođenje Jobovo nego veselje Salamunovo. Sreće nema bez puno straha i jada, a nevolja nije bez utjehe i nada. Vidimo kod veziva i čipaka, da nam više godi živahan vez na tamnoj i sjetnoj postavi, nego mrk i taman vez na svijetloj postavi. Sudi dakle o radostima srca po radostima oka. Krepost je zacijelo kao dragocjeni kâd, koji je najviše mirisan, kad se užeže ili satre, jer sreću najbolje otkriva opačina, dok nevolju najbolje otkriva krepost«. Te su rečenice pisane stilom kićenijim i glađim, pa zato svojom jedrinom nisu dostigle one prve.

Ali taj nelični oblik i smisao eseja Baconovih, što su ljudima davali kao neki priručnik praktične mudrosti, da su se divili velikom bogatstvu vidika, a u najkraćim rečenicama, ne će se održati u engleskoj knjizi osamnaestoga stoljeća. Dok su ogledi Baconovi prožeti aristokratskim mišljenjem i boljarskom ćudi renesanse, eseji Rikarda Steelea (Stila) u »Tatleru« i Josipa Addisona (Edisna) u »Spectatoru« zadah-

nuti su duhom građanskim, duhom srednjih staleža engleskog društva. Nisu posao aristokratski, da bi dotjerali jezik i ispreli neku misao do zadnjega nita, nego imadu svrhu moralnu, hoće da pročiste običaje i prilike ljudi, iako ih pišu duhovni aristokrati, a načinom uglađena društva. Hoće da pomire duh slobode moralne, što je za restauracije Stuartovaca udarila u bespuće, s duhom puritanskim, što je svojim zulumom za republike bio svijetu omrzao. Hoće da udruže profinjene načine gospodskoga života s moralom i aristokratsku kulturu s intelektualnom tankoćutnosti klasičnoga doba, a još bez onoga filistarskoga duha, zbog hojega su u devetnaestom stoljeću englesku buržoaziju, a ne bez svakoga razloga, tako prekoravali. Engleski esej opet zadobiva ovaj dvojaki oblik Montaigneov, sa stvarnim razlaganjem udružuje se lični osjećaj i didaktična svrha. I dr. Samuel J o h n s o n (u »Rambleru« i »Idleru«) pošao je ovim tragom engleskoga morala, što hoće da druge uči, makar, dabome, svojom težinom, glomaznošću i cjepidlačenjem ne može da dostigne lakoće i okretnosti Addisona i Steelea. Jer njemu je esej tek »slobodan izliv duha, nepravilan, neprobavljen komad«, prikrita rabota pisaca, da bi opravdali nedostatke i razoružali kritičare kod pretresanja djela, koja ne će da budu književnost.

Od ovoga je engleskoga moralnog smjera na pô puta zašao u čistu filozofiju David H u m e (Hjum), najčišći lik engleskoga intelektualca u osamnaestom stoljeću. U svojim kadšto vrlo kratkim, ali svagda pametnim esejima raspravlja o prerazličnim stvarima, o pitanjima političkim, ekonomskim, socijalnim, moralnim, vjerskim, estetskim i književnim, pa pod studenom i glatkom ljuskom skeptičnoga racionalizma, a svojim osobito intuitivnim, gipkim, gotovo francuskim duhom umije s lakoćom kazati najteže stvari i iznijeti podrobnu i do kraja dotjeranu analizu. Iako nedostatak osjećaja i etike nakanađuje svagda iskrenom dobrotom, opet su mu eseji kao svaka filozofijska rabota izašli suviše apstraktni, da su ih čitali samo duhovni odabranici. Njegov suvremenik G o l d s m i t h opet prihvaća u svojim esejima oblik Addisonov, ali ga zadiše novim životom. Pogledi mu idu preko granica Engleske, dobro zna francusku knjigu i misao, rad bi istaći sve razlike narodnih mišljenja i običaja, poput Voltairea i Rousseaua pretresati običaje i ideje, raspravljati o društvu svoga vremena i prišivati mu krpice svoje poruge. Ali engleski moralist u njemu ne

da mu udariti u snažnije žice. Ćud mu je preblaga, humor suviše obazriv, duša prepoštena i predobra, a književni ukus klasicizma na umoru premlakav, da bi se ostavio staroga puta i poput tih francuskih prvaka bio vjesnik nove knjige i novoga duha.

Velika struja intelektualizma, naučnih radova Benthama, Malthusa, Riccarda, Jamesa Milla i drugih, povezala je preko francuske revolucije i romantičkog pokreta taj racionalizam osamnaestog stoljeća sa »dobom naučnom i kritičkom«, u koju Engleska poslije 1830. postepeno ulazi. Reforma izbornoga reda 1932. predaje javnu vlast srednjemu staležu, postavlja duboke temelje daljoj političkoj demokraciji, a s njome se započima ne samo novo englesko društvo, nego i nova engleska knjiga, počima se doba kraljice Viktorije, koja će potrajati do kraja stoljeća. Njezin je glavni predstavnik i zatočnik u eseju i u nas poznati Toma Babington M a c a u l a y (Mekale, 1800.—1859.), koji je svojim velikim povjesničkim djelom o slavnoj engleskoj revoluciji 1688. godine čestito i čarobno rasvijetlio neke poglede narodne prošlosti, a u svojim esejima iznio toliko književnih prikaza i povijesnih studija, što se uza sve pristrano političko, whigovsko gledanje, uza neke nepravedne sudove i površnosti sve jednako čitaju sa živom slasti. Osvajaju čitaoca svojim duhom bujnim, opsežnim i rječitim, svojom nedostignutom umjećom pričanja, plastičnim crtanjem karaktera i činjenica, svih onih opreka događaja i duša, a naročito svojim u prvi mah sjajnim stilom, lakim, jasnim, a uza to začinjenim dosjetkama, antitezama i epigramima, što se čas raspreda u duge periode, čas sabija u rečenice kratke i krepke — no kad ga dublje prozreš, tim stilom dosta vještim i dotjeranim, da bude gibak i raznolik, ali ne dosta prirodan i jednostavan, te ne bi pobudio sumnju, da je izvještačen, hvastav, i da mu kadšto ne dotječe dobra ukusa. Ali što se tiče ideja, u njegovim se spisima možda najjače ogledaju sve glavne značajne crte, da ne kažemo poroci, toga doba Viktorijina: naziranje istine nada sve u suvremenom poretku državnom i socijalnom, gledanje na život i svijet bez ikakova poleta i fantazije, studeno računanje s golim činjenicama, nedostatak svakoga pravog humora, nerazumijevanje umjetnosti i zaziranje od nje, nepokolebljiva vjera u svoju nepogrešivost, inzularna borniranost, ona lažna »splendid« isolation, koja se odbija od svakoga idejnog utjecaja s evropskoga kopna, dogmatizam misli i osjećaja, vjera mo-

ralna i politička, štono više intuitivno nego misaono i logično postavlja zasade, da ih slijepo do kraja brani, nedostatak kritike samoga sebe, industrijska sebičnost, koja ne će i ne da socijalne pravde, buržujski intelektualizam, štono se je zapreo u svoje filistarsko zadovoljstvo sa samim sobom i žilavo se opire svakom napretku, koji se hoće da otme tomu polutanstvu.

Pisac ovih redaka prikazao je Macaulaya i njegove ideje u jednome svom djelu (»Anglia docet«), pa će stoga biti ovdje dosta istaći neke glavne crte, tako značajne za Viktorijino doba. U njega se je osobito snažno razvilo prirođeno svojstvo njegove rase: smisao za gole činjenice, ljubav k iskustvu, nagon na indukciju, potreba izvjesnosti. Istina imade samo onda svoju cijenu, kad se može korisno da upotrijebi, i filozofijska spekulacija samo toliko, koliko se dade praktično provesti, a sve, što je preko upotrebljivih istina, puka je tlapnja. Zato mu je mrska svaka filozofija konstruktivna, spoznajno-teoretska. On ne će ni da čuje o filozofiji, koja se bavi pitanjem, što će biti od čovjeka poslije njegove smrti, jer to su njemu zagonetke, koje su u svim vremenima jednake, koje su zavrtile mozgom stotinama od koljena, pa će dalje još kojoj stotini. »Ignoramus et ignorabimus«, pa gotov posao! Nije voljan dati se na tu rabotu nalik na onu, na koju su prokletnici u grčkom Tartaru bili osuđeni: uvijek presti na istom kolu, koje se je kretalo oko istog šiljka, uvijek ginuti za istim varavim grozdom, uvijek crpsti vodu u istu bačvu bez dna, uvijek koracati gore dolje po istom mučnom putu za kamenom, koji bi se svejednako odronio. Poriče, da se za raspravljanje u tankoće o sposobnostima Boga, o izvoru zla, o nuždi čovječjih djela, o temeljima moralne dužnosti hoće velika stepena duhovne kulture. Naprotiv to je osobita slast tek pametne djece i napola obrazovane čeljadi.

Stoga se njemu tek s praktičnom filozofijom, tek s Baconom počima u filozofiji škola napretka. Do njega bile su riječi, opet riječi i ništa nego riječi sav plod svega truda i muka najglasovitijih mudraca od preko dvadeset stoljeća. U spisima stare filozofije počevši od Sokratovih vremena pa dalje ima silu dokaza, da su neki od onih, koji su njegovali tu filozofiju, bili umnici prvoga reda. Pitanja, kojima bijaše više stoljeća zaokupljen mozak, govor i pero najvrsnijih glava kulturnoga svijeta, što je najveće dobro na svijetu, je li bol kakovo zlo,

jesu li sve stvari usudom određene, možemo li izvjesno znati za ikoju stvar, možemo li izvjesno znati, da izvjesno ne znamo ni za koju stvar; može li mudar čovjek biti nesretan, je li svaki odstup od prava jednako prijekoran — sva ta pitanja bila su prikladna, da izoštre i ojačaju duh prepirača. Ali nadamo li se mimo to u toj filozofiji još nečemu, što je prikladno, da umnoži ugodnosti i olakša nevolju ljudskoga roda, prinuđeni smo priznati, da nas je nada prevarila. Jer tu nije bilo nagrtanih istina u jednu cjelinu, ni baštine spoznaja, stečene trudom jednoga koljena i ostavljene drugomu, da je ovo zajedno s novim tekovinama opet preda trećemu koljenu. Bilo je dosta i bistra uma i revnosti i mara. Viđali su se znakovi duhovnoga težanja, samo nije bilo žetve. Plužilo se, drljalo, želo i vršilo na sve strane bez prestanka. Ali u hambarima bila je sama snijet i slama.

On je čovjek najširih pogleda i najvećeg srca, slobodnjak, koji poštuje svačiju vjeroispovijest i pušta, neka se svaki moli svomu Bogu, kako mu je drago. Odbacuje svaku povlaštenu vjeru i državnu crkvu, jer za državu ne smiju da postoje nikakvi vjerski razlozi, njoj se nije unositi ni u koja vjerska pitanja ni braniti probitke bilo koje crkve, ni zazirati bilo od koje. Pa opet taj isti tako gordi pobornik potpune vjerske slobode ne može odoljeti, da ne kaže, kako su najgori poroci rimokatoličke vjeroispovijesti potpuno robovanje uma autoritetu, jadno zapostavljanje prave jezgre ludovetnoj ljusci, djetinjasta želja za kojekakovim maškarama, neznabožačko metanisanje svećeničkom staležu, a nada sve nesmiljena nesnošljivost. A to sve zato, jer su se nasilnici Stuartovci na nju oslonili i s njome pali! Ne može da priduši podrugljiva podsmijeha i sažaljavanja pričajući, kako je Ignacije Loyola kod žrtve na misi vidio, gdje se zbiva transupstancija, pa dok je stajao moleći se Bogu na stepenicama crkve sv. Dominika, ugledao sveto Trojstvo u jedinstvu i iz svega glasa plakao od radosti i čuda. Kao da se vjerskim fanaticima i vidiocima, kakvih na britanskom otoku ima svaki dan na pretek, nisu priviđala još veća čudesa, i Englezi ih listom vjerovali! Čitava indijska, i brahmanska i budhistička vjeroispovijest, pa i stara indijska vjerska kultura, koja se je izdigla do tako visokog etičkog ideala, njemu je neznaboštvo i užas, koji treba satrti što prije to bolje, jer se je tako odvojila od te domaće anglikanske i prezbiterovske svojte!

Kulturna moderna država i njezina vlast, kaže, ne dobiva svoju snagu, kako uči državnopravna teorija, od smjese monarhije, aristokracije i demokracije, nego odatle, što svojinu, privatno vlasništvo drži za svetinju. Kulturna strana svijeta nema se danas ništa bojati od neprijateljstva divljih naroda. Ali je li moguće, da se u srcu same civilizacije porodi bolest, koja će ju uništiti? Je li moguće, da se osnuju ustanove, koje će bez pomoći potresa, gladi, kuge i tuđinskoga mača biti jake uništiti rabotu od tolikih vijekova mudrosti i slave, pa malo pomalo raznijeti ukus, književnost, znanost, trgovinu, rukotvorine, ukratko sve osim grubih umijeća, što su potrebna, da se održi životinjski bitak? Ako je ona teorija, kaže on, koja uči, da po demokratskom načelu valja svakomu pa i zadnjemu beskućniku predati čitavu državnu vlast, što smije ukinuti i svojinu, čim za to dotekne snaga, ispravna, onda valja bez oklijevanja reći, da će takav oblik državne vladavine (biva opće pravo glasa u parlamentskoj državi) zacijelo oživotvoriti sve to. A ako nije ispravna, onda su obrazovani viši i srednji staleži prirodni predstavnici ljudskoga roda. Njihovi se probici mogu u nekim stvarima kositi s njihovim siromašnijim suvremenicima, ali su istovjetni probicima onih nebrojenih koljena, što će iza njih doći.

S kolikom li porugom pribada, da je Horaceu Walpoleu, engleskomu aristokratu, piscu i amateuru osamnaestoga stoljeća, bila teška rabota života kititi nezgrapnu kuću kruništem poput kore pašteta, pribavljati rijetke bakroreze i starinsko pećno crijepovlje, sparivati nejednake željezne rukavice, graditi pute nedohode na zemljištu od pet jutara, brinuti se za zabat »od sjeke«, od letava i žbuke, više nego za najveći politički događaj i za sitnu sliku nekoga suvremenog kavalira više nego za američki prevrat. Ti su politički događaji, ruga se Macaulay, zaokupljivali Horaceovu pažnju, koliko ju je mogao da prištedi od stvari još važnijih, od kupovanja starog posuđa i starih risarija, od cjenjkanja za hrpu starih sagova i drška starih kopalja pa od slijepljivanja odlomaka ispisana stakla. Kad je Robert Southey jedared poredio s jedne strane engleske seljačke kuće, kakove ih pjesnik i slikar s jednakom slašću gleda, u suštini sazdane od domaćega neotesanog kamena bez žbuke, ne oprljane bijelim krečem, sa svojim dugim niskim krovovima, pokritim škriljavcem; kako veli, da su podignute čarobnom glazbom kojega domišljatog Amfiona, njihova građa

ne bi se krasnije priljubila i podudarala s okolišnom slikom, a vrijeme ih bolje njojzi prilagodilo svojim mrljama, mahovinom, sitnim travkama, papratom i zidnim bilinama svake ruke; gdje kićeni dimnjaci, okrugli ili četverouglasti, manje ureseni od onih, što se kao mali tornjići izdižu iz kuća portugiškoga seljaka, a opet nisu manje zgodni na svome mjestu, obrezana živica šimšira pod prozorima, džbunovi ruža pred vratima, mali pedalj cvjetnjaka sa svojim vitkim trandoviljem na čelu, povrtnjak po strani, pčelinjaci, voćnjak sa svojim lijehama ranih i bujnih suncovrata i visibaba odaju, da u gospodara ima lagode i dokolice, potrebe reda i udobnosti, smisla za prirodne, nedužne i zdrave slasti, a s druge strane nove kuće radnika redom sve po jednom fabričkom kalupu — kad je poredio te posljetke poljoprivrede i industrije — zlosrdnuo se Macaulay: to li je mudrost, to li su načela, po kojima valja vladati narodom! Šta, kuće s mrljama, čvrste i kićene, sa živicama od šimšira, cvjetnjacima, pčelinjacima, voćnjacima i s tim trandoviljem! Čovjeku je na odmet krivi filozof, što ponizuje lijepe umjetnosti! Džbunovi ruža i veliki uboški namet, što zatire seljaka, bolji su od parnih strojeva i ekonomske nezavisnosti, od zdravlja i dugog života u zgradama, kojih vrijeme ne može tako poljepšati! A ono je istina, u Engleskoj i svagdje, da poljoprivreda daje prilike da nastanu i djeluju tako mnogobrojne samostalne gospodarstvene jedinice, a da je u čitavom golemom porastu industrijskoga žiteljstva sama gospodarstveno zavisna čeljad, samo »bijelo roblje« domaćega, a u siromašnim zemljama tuđeg kapitala.

Taj buržujski intelektualizam, što se tako jasno ogleda u esejima njegova pobornika, podržava labavi socijalni poredak i ograđuje se od širokih živalja narodnih, postavivši »engleskoga gentlemana« na bedeme, što su ih stoljeća gruboga neznanja podigla. Ne obnavlja carstva prave znanosti, jer se njegovi duhovi većinom ne mogu da izdignu iznad pukoga agnostičkog empirizma, iznad nauke o evoluciji, iznad Johna Stuarta Milla, Darwina, Herberta Spencera, Huxleya. Zato uza sve političke i ekonomske uspjehe Viktorijina doba, carstva, kakova svijet jošte ne vidje, i bogatstva, da ga takova još nijedan narod nije stekao, nije se mogao održati njegov intelektualni pravac ni njegov zakonik praktične etike. »Joie de vivre«, radost života renesanse pokarala je strogoća Cromwella, toj se

je strogoći narugala lakomislenost restauracije Stuartovaca, uglađenost osamnaestog vijeka otpuhnuo je val revolucije, pa tako je i socijalne konvencije, ukočeni, a šuplji moralni način Viktorijina doba stala u svome rešetu razmetati kritična, realistična, uživanja željna Engleska dvadesetog vijeka. Trebalo je tek da prsne svjetski rat i zapali jatorne duhove, zbrkane, izmučene, prevarene u svojim nadama, da ustanu i odbace taj Viktorijski svijet, što je obećavao, da će izgraditi nebesa od tvornica, gospodskih dvorova i župnih crkava, a ono kao da je razularo sve đavole pakla na zemlji. Ali već zarana stale su Röntgenove zrake skepticizma prodirati kroz ideale i rabotu Viktorijsku.

Zato se protiv toga mehaničnog racionalizma, te »eksaktne znanosti«, iz Francuske presađena pozitivizma, te sebičnosti industrijske diže idealizam filozofijski Carlylea, što traži Božju pravdu u duhovnom svijetu, vjerski Newmana, estetski Ruskina, prožet živom svijesti socijalne pravde, moralni i književni Matthewa Arnolda, što traži vlast, da obrani milinu i svijetlo kulture protiv bljutavih pobuna individualističnog doba, socijalni Dickensa. Zato poslije toga doba intelektualnoga i pozitivnog dolazi neka renesansa romantike, neka nova romantika; dolazi lirizam Swinburnea sa svojim uzavrelim strastima i raspojasanom dikcijom, što u svojoj himni o čovjeku kliče: »Slava Čovjeku u visini, jer je Čovjek gospodar svijeta!«; fantastični roman Roberta Louisa Stevensona sa svojim preraziličitim događajima i pustolovinama; u suštini poganski estetizam Waltera Patera i Oskara Wildea, što ne mari za spasonosne istine teologije i traži ideal sreće u kraju, koji ne znaju za nebesa; kult l'art pour l'arta Georgea Moorea s natruhom naturalizma gruba i neotesana po ugledu francuskom; nekom mistikom opravdani imperializam Rudyarda Kiplinga, osnovan na intuitivnoj i žestokoj mržnji na inteligenciju; konstruktivni socijalizam H. G. Wellsa, što ga je zamislio prosvijetljeni um i zadahnula vatrena duša: »Prije nego prenesemo privatno vlasništvo u kolektivno, valja da osnujemo ustanovu vlade, od koje se možemo s pravom nadati, da će se razviti u valjanu vlast; da naučno preuredimo naše reprezentativne i upravne naprave, neka bi dale snage i pravog izražaja novomu kolektivnom duhu u zajednici« (»New World for Old«); neprijateljstvo demokrata G. K. Chestertona protiv moderne znanstvene pameti, te u neku ruku suvremene artistične vjere, jer

»um je doduše čudesno oruđe misli, ali svakom oruđu treba građe, pa um, ako ne obrađuje predmete iz zazbilje, ne može ništa da stvori i bude ludost«.

Zato je moderni engleski esej prisnovao na poznije romantičare prije doba Viktorijina, kad se je između drugih esejista i kritičara osobito istakao Charles Lamb (Lem) sa svojim »The essays of Elia and the last essays of Elia« (1823., 1833.). U njega je esej oruđe umjetno i dragocjeno, kojim sveudilj iznosi sebe i svoju dušu. Izmišljeni lik Elie glavno je žarište, odakle izlaze svijetle i tople zrake piščevih osjećaja i razmatranja, spomeni o stvarima i knjigama, o raznolikosti mišljenja i karakteru, o svakidašnjim komedijama i dramama, što ih život ostavlja u njegovoj duši. Tako se poslije sasvim neličnoga, stvarnog eseja Macaulayova vraća u drugom obliku onaj mješoviti način Steelea, Addisona i Johnsona, što po ugledu Montaignea hoće ljudima da dade u moralu svjeta. Jer Lamb nije ni moralist ni psiholog od zanata, njemu nije ni do istraživanja, ni do analize, ni ispovijesti. On je nada sve umjetnik; i ako je subjektivan, nije sebeznao, hoće tek da zabavlja svoga čitaoca, pa da i sam sebe razonodi svojim pisanjem. Svaki je esej mala umjetnička stvarca, gdje su se duh i fantazija protkali s kakovom pričicom ili raznolikim sasvim neočekivanim domišljajima. Lamb je šaljiv, pretjeran, dosjetljiv, dirljiv, poetičan, rječit, a pričanje mu začinja dobroćudan, lagodan humor, da odasvud uji umjetnički uzduh, što čini još življima i ubavijima te male stvarce, s kojima se pisac igra.

Taj će umjetnički oblik eseja proširiti njegov suvremenik Leigh Hunt i približiti ga novinarskom članku, da ima neograničen opseg raspravljanja, a konačno će mu dati dotjerani lik pisac fantastičnih romana Škot Louis Stevenson (Stivnsn) svojom knjigom sabranih članaka o moralu i književnoj kritici »Virginibus puerisque« (Djevojkama i dječacima) i »Across the plains« (Preko ravnica, 1880., 1892.). Osobito u prvoj zbirci razglaba različite pisce, njihove spise i njihovu mudrost, kojoj nas svojim raspravljanjem hoće da nauče, da priprosto, gotovo naivno iznosi njezinu jezgru, koja se izmiče našoj pažnji ili od koje se odvraćamo. Živa predanost ljepoti, nježna osjetljivost svih tankoća ideje i jezika, neka briga, da ne bi zašao s moralnog puta, što ga je svojim razmišljanjem odredio životu, odbija ga od ciljeva i načina naučnih, pa svaku stvar objašnjava duhom jasnim i bistrim, da joj se može da dovije

i početno iskustvo i djetinja psihologija. Odatle onaj duh njegovih eseja, što te svega prožima i mahom presvaja svojom ljubeznošću, ona nasmijana ironija i pronicavi pogled bez iluzija. Stevenson je subjektivan kao i Lamb, ali je manje artističan, manje iznosi namjeru, zbog koje piše, a izražaj mu je sretniji i jednostavniji, duša nježnija, način intimniji, pa zato te više zadiše milotom i prima se srca.

Engleska knjiga ovoga stoljeća pokazuje nam se, baš kao i danas francuska, naša i gotovo svaka, u raskomadanom obliku. I tamo je kao i na evropskom kopnu naročito poslije svjetskoga rata u umjetnosti osvanulo, da tako kažemo, »doba paradoksa«. I tamo se je gradska inteligencija, štono se je ponajviše sa sela u grad sjatila, da nadje hljeba, oglušila svakoga glasa historijske svijesti, djedovske predaje, patriotizma, rase, vjere i kulture pa crpila svu svoju kulturu iz čisto materijalističkog odgoja. Vidjela je, da je sva ta tako slavljena doratna prosvjeta donijela upravo nakaznih skrajnosti siromaštva i bogatstva, da su ustanove, što ih je bila zadahnula i podigla nauka o čovjekovim pravima, posadile novac na prijestolje, a da su slobodarske ideje, što su zavladale širom Evrope, urodile ne možda bratstvom naroda, nego nasrtljivim i zavojevačkim nacionalizmom. Razabrala je, da sva ta zapadnoevropska kultura i njezine osnove mogu, kako kaže istaknuti pobornik toga novoga duha profesor Laski (»Democracy in crisis«), da »dadu materijalne udobe i povoljice, ali nisu sposobne da iznađu način duhovnoga zadovoljenja.«

Pa tako je podigla bunu na uobičajene oblike ljepote i osjećaja, da je navalio poplav svakojakih knjiga, gdje se je ogledala moralna i politička zbrka poratnoga svijeta. Izdala je novu objavu, da su se svi dosadašnji načini pisanja, slikanja, kiparstva i glazbenoga skladanja otrcali ili su zaraženi neizlječivim konvencionim moralom, koji je bistrovida mladost odlučila baciti u šaš. Zato su pjesnici, pisci romana, slikari, kipari, glazbenici pozvani, da pišu i stvaraju u tom novom prevratnom duhu. A onda će u hajci za novim oblicima pograbiti da obradi sve moguće i nemoguće zgode čovječje, od prije kolijevke do preko groba, od rabote primalje do simpozija budućega života. Iznaći će neki novi simbolički jezik, koji tek uzano kolo upućenih umije odgonetati. Kubisti, nadrealisti, psihoanalisti, behaviouristi (stavovci) i kako se sve nazivaju i kicoše, natjerivat će se u maglovite sfere ideje

i dikcije, da ih čeljade prosječne ljudske pameti nikako ne može dokučiti. Bernarda Shawa, koji se bruka svakim i svačim pa i samim sobom, uzdići će do klasika. Modernom će romanu po ugledu francuskih naturalista postaviti naročiti spasovni zadatak, da mu je skršiti okove, koji dosada nisu dali slobodno govoriti o čovječjim nagonima i seksualnom životu. Onda će ga pod utjecajem Freudove nauke dotjerati do posebne patologijske struke kao u romanima D. H. Lawrencea ili će mu uza to *logičko-matematički* duh Bertranda Russella, mozga novog naraštaja, dati oblik nastrane, i učene i fantastične sociologijske studije kao u Aldousa Huxleya i osobito u njegovu skorašnjem romanu »Eyeless in Gaza« (Slijep u G., po nekoj uzrečici iz Miltonove tragedije »Samson Agonictes«). Tako je, kaže Douglas Jerrold (»England«, 213) od nestatka stalnih moralnih načela u suvremenom engleskom romanu nastao ovaj potop razbludnoga cinizma i prikazivanja ljohavosti i agonija, što mogu tek đačića zanimati, da moderan pisac romana kao svi drugi »deracinés« (iščupani), ako će da se kloni tih besmislenih skrajnosti pornografije i bolesne seksualnosti, a ne će da dođe u očajanje, treba da ide među političare ili novinare.

Zato se toliko darovitih glava u Engleskoj odvraća od romana, pjesme i novele pa se daje na opise života domaćih znamenitih ljudi i na pisanje eseja. Nigdje danas ne pišu toliko biografija i eseja koliko u Engleskoj. Ali ni ta vrsta pisanja nije ostala bez nekih značajnih crta suvremene knjige. U njoj je individualizam preoteo mah i u nestatku velikih izvornih talenata svaki književnik do kraja dotjeruje ono nešto izvornosti, što je u sebi ima, pa dolazi na književno polje sa svojim stalnim i izgrađenim pogledima, svojim gotovim rječnikom kritike i svojim izgrađenim programom. Od Stevensona dalje i engleski se esej pomlađuje, vraća se na svoj stari, predviktorijski oblik, ostavlja se neličnoga dostojanstva i ukočenosti, odrješuje stege, što mu ih je stil velikih književnih revija nametao. Sada je glas slobodan, beskrajno raznolik i gibak, izražaj prerazličitih književnih ukusa, načina i ćudi. Još ni jedno prvašnje književno doba englesko nije tako odbacilo sve predrasude protiv prošlosti i njezinih književnih oblika. Jednako se gaji i ljudima sviđa stil doba Elizabetina i klasičnoga, oblici doba romantičkoga i Viktorijina. Ali zajedno s tim predrasudama pala su i sva načela, po kojima se mogu ocije-

niti vrline djela i razvrstati ih u skupine. U tome mnoštvu i zbrci svaki se je književnik ogradio od drugih pa ne da ni čitaocu, da mu se bliže primakne, ni kritičaru, da ga ispita i odredi mu cijenu. A gotovo svaki pisac romana, pjesnik, kritičar, pa i naučenjak danas hoće da piše eseje. Zato su iz toga nepreglednog mora u ovoj knjizi odabrani pisci, koji su se osobito istakli, a obrađuju teme, što i naš svijet mogu zanimati, a njihovi radovi najviše odgovaraju ideji eseja, kako ga on shvaća, naučno-književnoj studiji.

Tek još nekoliko kratkih napomena o njima. Lytton Strachey (Streči, 1880.-1932.) napisao je prekrasnu kratku, ali vrlo preglednu povijest francuske književnosti »Landmarks in French Literature« (Međnici u francuskoj književnosti, 1912.), za koju drže, da je najbolje pisana engleska knjiga dvadesetog stoljeća. Poglavlje o velikom vijeku Luja XIV., o književnom biserju francuskoga sedamnaestog stoljeća, o Molièreu, Racineu, La Fontaineu, Boileauu, Bossuetu, La Rochefoucauldu i La Bruyèreu, ide među najljepše oglede engleske proze svih vremena. Zatim je opisao živote nekih istaknutih ljudi Viktorijina doba (»Eminent Victorians«), izdao dvije vrlo zanimljive i savršeno napisane studije iz domaće povijesti (»Queen Victoria« i »Elizabeth and Essex«) i dvije knjige eseja (»Books and Characters, french and english« i »Portraits in miniature«). Drže ga za najvećega suvremenog engleskog esejista. Odnjihala ga je predrevoluciona Francuska, aristokratska, dokona i izbirljiva. Učenik je njezinih klasika i analista; od njih je preuzeo onu tanku osjetljivost stilskih finoća, dotjeran način iznijeti smisao i snošljivi skepticizam osamnaestog stoljeća, ali je uza to sačuvao svu onu englesku imaginativnost, što umije oživiti prošlost trijezno i snažno, i svu širinu pogleda dvadesetog vijeka. Njegovi su opisi života i studije, osobito iz francuske književnosti, ugledi pisanja jezgrovita, strogo osnovana na vrelima, s osobitim marom, da budu ne samo prema istini nego i stilski savršeni. Ni traga onoj poznatoj širini engleskog razlaganja, brbljavosti i plitkosti modernih revijaša. Ostavio je iza sebe učenika i u Engleskoj (znani Harold Nicolson, Macket i dr.) i u Francuskoj. Nitko nije dublje zagledao u onaj unutrašnji jaz, što je u Engleskoj pukao između dvadesetog stoljeća i doba Viktorijina, i izbacio u nj, kako reče Aldous Huxley, toliko spomena svoje nevoljkosti. Nitko se ljuće narugao njegovu taštom zadovoljstvu sa samim sobom, koje ga je zaslijepilo, da nije vidjelo pravih kulturnih i socijalnih potreba narodnih.

Lascelles Abercrombie (Ebercrambi, r. 1881), kritičar i pjesnik filozof po ugledu starih klasika. Duh gord i ponosan, ali plemenit. U svojim lirskim razmatranjima i dramama razvija snažnu i strastvenu fantaziju, jezik mu je biran ali živ i krepak, vatrene slike jasne i čiste, um prosvijetljen starim lučima iz sredozemnog mora. U svom govoru, što ga je 1930. izrekao pred britskom akademijom za slobodu tumačenja, savršeno je istakao sve nedostatke pa i nastrane, nama na evropskom kopnu čudne zahtjeve suvremene engleske tako zvane Shakespeareske nauke (Shakespearean scholarship), škole profesora filologa i historika, koja sebi utvara, da će konačnim ustanovljenjem teksta, proučavanjem vrela, vremenskim redom drama, opisom života, proučavanjem ondašnjih historijskih, političkih, socijalnih, intelektualnih, naučnih, filozofijskih, filologijskih, kazališnih prilika, paleografijom, ikonografijom itd. do kraja protumačiti Shakespearea i učiniti suvišnom estetsku kritiku, koja je prije od svake druge pozvana, da prouči pjesnika i njegovo djelo.

John Middleton Murry (Mari, r. 1889.), jedan od najvrsnijih engleskih suvremenih književnih kritičara i esejist od zanata, koji se puno bavio ruskom knjigom, napisao između ostaloga studiju »Keats and Shakespeare« (1924.), za koju je Louis Gillet, pisac danas najviše čitane francuske knjige o Shakespeareu rekao, da je najljepša knjiga suvremene kritike, i studije »The problem of style« (1922.), koju drže za najbolje suvremeno englesko djelo te vrste. Osobina je Murryova, da u svojim studijama ne sudi samo o knjigama, nego i o životu vjerskom i moralnom, u kojem je nastalo, a sudi trijezno i pametno, kako u ovom našem zamršenom vijeku rijetko kad biva.

John Semple Smart (1868.—1925.) bio je lektor engleske književnosti u sveučilištu u Glasgowu, gdje ga je naslijedio Peter Alexander, kojega Abercrombie spominje u svome predavanju. Poslije njegove smrti izdali su njegovo djelo »Shakespeare, truth and tradition« (Istina i predaja, 1928.), vrlo trijezno i pametno djelo, koje temeljito ispravlja mnoge zablude i nedostatke dosadašnjih pisaca pjesnikova života. Klasično pisani uvod toga djela preveden je u ovoj knjizi.

Dok su Strachey i Smart pretežno književni historici, Abercrombie i Murry su estetski kritičari. Danas se ovi mogu u anglosaskom svijetu, a i svagdje, podijeliti u dvije skupine, u one, koji promatraju naročito samo predak, i one, koji uočuju naročito zadak ideja, što stvaraju književnost. Prva se skupina opet raspada u impresioniste i u ekspresioniste. Prvi, impresionisti su oni, koji nastavljaju romantičke predaje i u književnosti, a i u čitavoj umjetnosti vide najsnažniji izliv ličnih osjećaja, i oni, koji idu dalje, pa pod utjecanjem modernog skepticizma misle, da je kritika sama kreacija, stvaranje kao i umjetničko djelo. Drugi, ekspresionisti, uče, da je kritika svoj zadatak izvršila, kad je u sebi ponovila, kad je proćutjela stvaralački doživljaj, intuiciju, što ju je umjetničko djelo izrazilo, i pokazala, da li je taj izražaj bio potpun. To je onaj »sentimento« Benedetta Crocea, čiji je najveći anglosaski učenik na polju kritike I. E. Spingarn, bivši profesor poredbene književnosti u Columbia-sveučilištu u Americi (r. 1875.). Druga se skupina kritičara, koji naročito uočuju pozadinu ideja, od kojih je nikla književnost, opet raspada u nacionaliste, koji je prosuđuju po prilikama narodne kulture, i humaniste, koji u njoj traže trajne utjecaje predaja svega ljudskog roda.

I Abercrombie i Murry su protivnici realizma u književnosti, kako ga je na priliku u engleskoj knjizi dotjerao Thackeray. Oba su impresionisti, obojici je kritika, kako je rekao Anatole France, »doživljaji među remek-djelima«. Ali prvi je simbolist, a u drugog imade puno objektivne i dogmatske natruhe. Pored prvog eseja Murryova »O pozivu kritike« naći će čitalac različite poglede moderne književne kritike razložene u dodatku, u predavanju rečenoga I. E. Spingarna »Nova kritika« (iz knjige: »Criticism in America. Its Function and Status«, Harcourt, Brace & Co). Tu se konačno na široko raspreda nauka Benedetta Crocea, da se mogu razabrati njeni nedostaci (da je umjetnost tek sam stvaralački akt) i očite neispravnosti (da je opravdana i nemoralna i neetička umjetnost; da u umjetnosti sve, što nije stvaralački akt, ide u kulturnu povijest i dr.). Pravo kaže G. K. Chesterton (»The Victorian Age in Literature«, 9): »Zaludu hoće estet, a i svaki drugi anarhist, osamljenu individualnost umjetnika, bez sveze sa svojim vremenom. Ta sveza s njegovim vremenom njegova je individualnost, jer ljudi nigda nisu pojedinci, kad su sami.«

MODERNI ENGLESKI ESEJI

John Middleton Murry

POZIV KRITIKE

Čudno je i zabavno vidjeti, kako živo sada (1920.) naše mlađe književnike zanimaju današnje prilike književne kritike. To im je novi glavni posao, a posao, kako bismo mi rekli, koji tako pokazuje opće oklijevanje i očekivanje. U svijetu književnosti kao da je sve malko otišlo u zrak, nepostojano i neustaljeno. To je svijet mrzosti i nevoljnosti, čudno raznolik svijet od ovo šest ili sedam godina. Pa tako čovjek s nekom izvjesnošću nagovješćuje, da će nova zvijezda, ako ima da se pojavi, zasjati na vidiku u prilici romana. Danas osjećamo, da bi moglo nešto biti. Oblačić ne veći, nego što čovječja ruka može da bude, kao Trigorinova u »Galebu«, kao glasovir; nema unaprijed određena oblika.

Taj osjećaj neizvjesnosti, što je nastao čudesnim književnim prevratom potonjih godina, obraća se k svome uzroku; a to obraćanje uputilo se mnogim različitim putevima, da se konačno ispolji u pretresanju problema, što se kreću oko kritike. Ljudi općenito misle, da je rast mlade biljke bio prebujan, pa žele da bi je sposoban vrtlar snažno obrezao, neka bi joj se snaga prikupila i donijela savršeniji plod. A svi bi i htjeli, ako »lusus naturae«, igra prirode, genijalni pisac ima da osvane, da bi to bilo takovo lice ili družba, da ih čovjek može raspoznati, pa bio im miris ili oblik lišća nenadan, koliko mu drago. Oba ta zadatka imala bi da izvrši kritika. Mlađi naraštaj gleda malo u strahu naokolo, ne bi li ugledao vrtlara, u kojega bi se mogao pouzdati, pa odlučuje, možda malko prerano, da ga nema.

Sve sami pogovori o knjigama, ali nema kritike, kaže jedan studeni glas, koji smo se naučili poštovati. Ima papa i mogućih papa, ali nema kritičara, kaže drugi neučtivi mladić.

O, da ima više »Škotskih Revijaša« pa da čestito pedepšu naše engleske barde, uzdiše treći. A »London Mercury«, pošto nam je podražio volju k jelu objavom, da je nakanio opet postaviti pravo mjerilo autoritativne kritike, ostavlja nas svejednako malko u tami. G. T. S. Elliot (suvremeni pjesnik i kritičar engleski) postupa s nama prijaznije, i ako hladnije, u »Mjesečnom Letku« (Monthly Chapbook). Ima, kaže, tri vrste kritike: historijska, filozofijska i čisto književna. »Svaki oblik prave kritike ide zatim, da nešto stvori. Historijska i filozofijska kritika poezije pretresa poeziju, da bi stvorila neku historiju ili filozofiju; pjesnička kritika pretresa poeziju, da bi stvorila poeziju«. Te posebne i odjelite vrste, misli, danas tek rijetko nalazimo, pa ni u odlomcima; gdje postoje, gotovo su se do kraja smiješale u nerazlučivu smjesu.

Bila nam s voljom ili ne bila ta općenita osuda u ocjenjivanju, što se kazuje u ovom pregledu sadašnjega stanja, ili ta podjela kritike same, imamo svaki razlog, da budemo zahvalni g. Elliotu, što nam je razmrsio ovaj problem. Pitanje kritike bilo je postalo kao Glauko, morski bog, okoreo školjkama i obastrt travama, da mu se crte mogu jedva raspoznati. Bar ga imamo sada jasno na oku, pa se možemo odlučiti, da li ćemo prihvatiti njegov opis od g. Elliota. Da vidimo.

Nije nam teško pristati na to, da je historijska kritika književnosti stvar sama za sebe. Historijski kritičar pristupa ka književnosti kao pojavi evolucionog razvitka, gdje su sve promjene od jednake vrijednosti. Njemu u suštini nije stalo do veće ili manje književne izvrsnosti predmeta, kojima crta povijest — njemu tek dostaje, da postoje; loša knjiga baš je tako znamenita kao dobra, a i puno znamenitija od dobre, ako je bila, kako lošim knjigama kadšto pođe za rukom, od pretežnoga utjecaja na dalji razvitak književnosti. U praksi, doduše, historijski kritičar u opće ne dostizava taj ideal nestrastvene bespristranosti. Ili počima da za sebe čini sudove o cijeni, ili da prihvaća one sudove, koje je predaja prenijela. Drži se nekolikih istaknutih likova pa više ili manje navalice prikazuje razvitak, kao da je išao od jednoga vrška k drugomu; ali uza sve to skraćeno crtanje njemu je poglavito stalo u svakoj promjeni, koju luči, do onoga, što je zajedničko svakom članu one skupine pisaca, kojoj pripadaju. Osobina, jezgra pisca je izvan njegova pogleda.

Pa tako možemo da prihvatimo poseban položaj historijskoga kritičara barem u teoriji pa da ga zamislimo kao odlomak socijalnog povjesničara, kao pisca jednog poglavlja u povijesti ljudskoga duha. Ali možemo li isto tako odijeliti filozofijskoga kritičara? A što je zapravo filozofijski kritičar? Je li to kritičar s filozofijskim obrascem, gdje umjetnost i književnost imadu svoje mjesto; kritičar, koji zato pristupa ka književnosti s određenom zamisli o njoj kao o jednoj između mnogih uporednih pojava ljudskoga duha i s nekim sustavom vrijednosti, što ga je izveo iz svoga metafizičkog obrasca? Hegel i Croce filozofijski su kritičari u tom smislu, a Aristotel nije, koliko možemo da sudimo iz njegove »Poetike«, gdje drži, da je književno djelo stare Grčke neka osamljena pojava i ispitiva ju kao takovu i posebno. Ali za čas i s neprijatnim osjećajem, da nismo sasvim izagnali duha filozofijske kritike, uzet ćemo, da smo ga odijelili, i prijeći k razmatranju čisto književnoga kritičara, ako ga, dabome, možemo da nađemo.

Šta on radi? Kako ćemo ga poznati? G. Elliot iznosi nam Coleridgea, Aristotela i Drydena kao književne kritičare *par excellence*, tako poredane u uzlaznoj ljestvici čistoće. Taj je verižni red čudan, jer to su bili ljudi vrlo različnih zanimanja i svojstava duhovnih, a rijetko kome bi na um palo, da im postavi Drydena kao kritičara na čelo. Prava jezgra Aristotelove kritike bila je zamisao umjetnosti, da je put k dobru životu. Kao djelatnost poezija je »više filozofijska nego povijest«, više se približuje općenitoj istini u pojedinačnim pojavama, a kao življi utjecaj drame oplemenjuje naše duhovno biće pročišćavanjem samilošću i stravom. Odista, ne bi bilo pretjerano, kad bismo rekli, da je srž i srčika Aristotelove književne kritike neki sustav moralnih vrijednosti, što ga je izveo iz svoga gledanja na život. Trebalo je da postoji ta veza, jer je Aristotelu književnost u suštini bila neko nalikovanje (mimesis) na život, i ako valja da se sjetimo pa da razumijevamo nalikovanje po našem konačnom smislu stvari, što je zlatan, sveudiljan nit, koji se vuče kroz svu »Poetiku«. Aristotelu je nalikovanje na život u književnosti bila stvaralačka objava ideala, koji je živo na djelu u ljudskom životu. Tragični je junak propao, jer je njegova građa bila lošija od ideala, ali mogao je da bude tragični junak tek onda, ako je ideal nosio u duši pa mu se vidljivo približavao. Tek tom svojom

sveudiljnom vezom s idealom postaje nalikovanje pravo stvaralačko načelo — postaje načelo, koje je, kad se shvati, kako valja, najpostojanije, najtvrđe i najrodnije od svih, a to je načelo, koje su sveudilj naopako shvaćali. Njegova je važnost uza sve to tako golema, da se njegovo ispravno shvaćanje može idejno uzeti za odlučan biljeg svake plodne kritike.

Svomu skladnomu shvaćanju toga načela ima Coleridge puno da zahvali. Istina je, te je njegovo naprezanje, da bi ga dotjerao, bilo ne samo izlišno, nego i mrva smiješno; njegovo naprezanje, da bi neodređeni transcendentalizam Njemačke pricijepio na točnost i jasnoću Aristotelovu, bilo je od početka nesretno zamišljeno. Ali korijen stvari je ostao, pa u plodnom duhu Coleridgeovu Aristotelova se teorija nalikovanja rascvala u veličajnu zamisao o snazi i djelovanju pjesničke fantazije. A od česti, što je temelj bio uistinu Aristotelski, od česti, što je Coleridge znao, za koga se može reći, da je veliki pjesnik, veza sa životom prožima sve ono, što je trajno vrijedno u Coleridgeovoj kritici. A u njega je također jaka i uzajamno plodonosna veza između morala i estetskih vrijednosti. To je čvrsto tlo pod njegovim nogama, kad, a to je prerijetko, ide da slobodno vrši svoje tankoćutno estetsko razlučivanje.

U Drydena međutim nije bilo ovakove organske uzajamne prožmanosti. I u njega je bilo nježne osjetljivosti, i ako kud i kamo manje tankoćutne nego u Coleridgea; ali njegov estetski sustav bio je ne samo njemu tuđ, nego i sam po sebi kriv i pogrješan. *Corruptio optimi pessima,* najgora pokvara najboljega. Preuzeo je prijeko iz Francuske jalovu i nemoćnu nauku Aristotelovu, koja je stoljeća bila muka i neprilika kritike; nije se služio njome gore od svojih francuskih ugleda, ali vrlo malo bolje od njih. Bila je u njegovim rukama kao i u njihovima mrtva mehanična naprava pravila o jedinstvu radnje, vremena i mjesta. Dryden, kako možemo vidjeti u njegovim kritičkim spisima, bez prekida je bjesnio od njih. Podnosi se kao plemenit konj, kojega zaustežu uzdom; sveudilj silovito diže glavu poslije dva tri časa »lijepih načina i rada«, pa kaže, »Shakespeare bijaše najbolji od njih, svakako«; »Chaucer bije Ovida, da se ne može ni maći«. Takav je stav simpatičan svemu pristojnomu svijetu, a kad ga još čini u tako lagodnom jeziku, kao što je njegova proza, čara ljude i danas. Dryden je imao srce na pravom mjestu i kadšto se nije

bojao, da ga pokaže; ali to ga ne čini kritičarem, a još manje kritičarem, da ga postave za poglavicu u družbi Aristotela i Coleridgea.

Naše traženje čisto književnoga kritičara čini se po svemu teško. Vidjeli smo, da ima smisla, kad se kaže, da je Dryden čišći književni kritičar i od Coleridgea i od Aristotela; ali smo vidjeli i to, da ga upravo s razloga njegove čistoće valja otpraviti u red ispod njih. Čini se, kao da bismo mogli izreći, te je pravi književni kritičar — kritičar filozofijski. Ali ne smijemo da takovu presudu prerano izreknemo, jer je prava i bitna razlika između onih, za koje smo prihvatili oznaku filozofijskih kritičara, između Hegela ili Crocea i Aristotela ili Coleridgea. Jer trojica od ovih (a bilo bi razumno pribrojiti Coleridgea kao četvrtoga) bili su filozofi po zvanju. Očito je, da filozofija kao takova ne čini razlike.

Razlika, kako bismo mi rekli, stoji do struke filozofije. Tajna leži u Aristotelu. Pravi književni kritičar treba da ima humanističku filozofiju. Njegovo istraživanje treba da je udešeno, podloženo intimnom, organskom vodstvu od ideala dobroga života. On nije puki istraživalac činjenica; bitak sam po sebi nije mu nigda isto što i vrijednost, pa je od krajnje važnosti za nj, te ga nigda ne smije zavesti vjera, da jeste. Ne će prihvatiti od Hegela tezu, da su svi događaji u ljudskoj povijesti, sva duhovna djelatnost čovjeka jednako pouzdane pojave duha; ne će pače ni priznati bitak duha. Može da prihvati od Crocea tezu, da je umjetnost izražaj intuicija, ali mu ne će biti za to izvanredo zahvalan, jer je njegova dužnost kao kritičaru, da razluči jednu intuiciju od druge, i odluči, koja je znamenitija od druge. Filozofija umjetnosti, koja mu u tome ne da nikakove pomoći i ne kaže oznake, po kojoj izražaj jedne intuicije valja više cijeniti od izražaja druge, od male mu je vrijednosti. Bit će gotov reći, da su Hegel i Croce prije naučenjaci umjetnosti nego njezini filozofi.

Tu je baš opreka između filozofije, što posuđuje svoje vrijednosti od nauke, i filozofije, što svoje vrijednosti dijeli s umjetnošću. Da to još tvrđe i ispravnije odredimo: opreka je između filozofije bez vrijednosti i filozofije osnovane na njima. Jer vrijednosti su čovječje antropocentrične. Isključimo ih jedared, pa ćemo ih isključiti zavazda. Ne ćemo ih natrag dobiti, kako neki misle, ako izjavimo, da je ova ili ona stvar istinita.

Ništa nije dragocjeno, jer je istinito, osim duhu, koji je svijesno ili nesvijesno odlučio, da je dobro znati istinu. Kad donosi tu odluku, u onom istom času i sudi o vrijednosti. Ako se naučenjak na to pozivlje, kao što to u istinu svejednako biva, i on je u suštini, pa nijekao to koliko mu drago, humanist, bavi se čovjekom i čovječjim stvarima. Bolje bi uradio, da to priznaje i sam kaže, te i on traži dobar život. Onda bi mu bilo jasno, da je tražiti dobar život nemoguće, ako prije nije u duhu uočio njegov ideal.

Ideal dobrog života, ako će imati unutrašnji sklad i organsku snagu pravog ideala, neminovno treba da bude e s t e t s k i. Nema druge snage do naše estetske intuicije, da ga zamislimo i pojmimo; možemo ga izraziti samo u estetskim nazivima. Mi kažemo na priliku, dobar je život onaj, kad je čovjek postigao sklad različnih elemenata u svojoj duši. Jer dobar je život, to nas sama priroda uči, jedno od naših čovječjih savršenstava. Nije dobar pogledom ni na jednu svrhu, što je izvan njega. Čovjek ne živi dobar život, jer je dobar građanin, nego je dobar građanin, jer živi dobar život. A ovdje smo se dotakli tajne jedne od presjajno čovječji pisanih knjiga, što su igda ugledale svijetlo — Platonove »Države«. U »Državi« je dobar život i život dobra građanina jedno isto, ali građanstvo nije nekoga zemaljskog nego idealnog grada, kojemu su poredak kao i dužnosti njegovih građana određeni estetskom intuicijom. Platonova je filozofija skroz estetska, a jer je estetska, ona je i najčovječnija od svih filozofija, kao nijedna svejednako plodonosna. Mnogo su truda potrošili, da bi ispitali istovjetnost dobrote i ljepote, što ju je Platon ustanovio. Taj je trud zaludan, jer je ta istovjetnost načelna, savršena, nepromjenljiva. Grci su već od prirode znali, da je to tako, pa je u njihovu običnom razgovoru riječ za pravog čovjeka bila »kalos kagatos«, lijepo-dobar.

Pa zato valja da se vratimo Grcima po načela umjetnosti i kritike, zato su samo oni kritičari, koji su se vratili, da se okupaju u životvornom izvoru, dali trajnih priloga kritici. Oni su jedini — da ne kažemo tek filozofijski kritičari — u istinu kritičari. Njihov pristup k životu i pristup k umjetnosti jedno je isto; njima i samo njima život i umjetnost su jedno. Prožmanost je potpuna, mjerilo, po kojemu sude o životu i umjetnosti, isto. Ako se smijemo poslužiti metaforom, po grč-

kom je mišljenju umjetnost svijest života. Poezija je više filozofijska, kud i kamo ozbiljnija od povijesti, baš kao što je duša čovjeka znamenitija od njegovih spoljašnjih kretnja. Da bi te kretnje bile znamenite, valja dozvati u dramu umjeću glumca. Pa tako, da bi spoljašnji događaji povijesti postali znameniti, potrebna je umjeća pjesnika. Zato je kritika, koja je osnovana na grčkom mišljenju, prinuđena, da odredi umjetnosti mjesto, a mjesto vrhovno u svome obrascu vrijednosti. Da Platon sam nije to učinio, valja odbiti na to, što je krivo shvatio način, kako se zbiva ono »nalikovanje«, što čini umjetnost, ali samo će površni čitaoci Platonovi — a dobra količina čitalaca ne zaslužuje boljeg imena — iz činjenice, što je zabacio umjetnost, zaključiti, da njegovo naziranje nije od temelja bilo estetsko. Ne samo da je »Država« sama jedno od najvećih »nalikovanja«, jedno od najfinijih i najdubljih umjetničkih djela, što su igda stvorena, nego bi i bilo pravo reći, da je Platon pročistio put k pravom shvaćanju umjetnosti. Uistinu nije zabacio umjetnost, nego krivu umjetnost, pa je tek preostalo Aristotelu, da razbere prirodu veze između umjetničkog »nalikovanja« i ideala za Platonov sustav, da bude potpun i tvrdo sazdan, vječito nadahnuće i nedospjetan temelj umjetnosti i kritici umjetnosti.

Po tome je umjetnost objava ideala u ljudskom životu. Kako je ideal živ i organski, tako treba da i umjetnost bude. Ideal nije nigda postignut, a zato je i djelo, kojim se objavljuje, stvaralačko u najpravijem smislu riječi. Što više, jedino po tome, koliko je čovjek sam umjetnik, može uopće da razbere ili zamisli ideal. Spoznati ga u bitnosti djelo je vidovitosti ili intuicije. Umjetnik se dovija svrsi, za kojom ljudski život ide; on čini, da ljudi, koji su njegovi karakteri, potpuno izjave sami sebe, kako se nijedan pravi čovjek nigda nije izjavio. Ako radi na manjoj slici, hoće da potpuno izjavi sam sebe. A to hoće i veći umjetnik, koji izjavljuje sam sebe preko svijeta karaktera, što ih je sam stvorio. Treba mu ta naprava, ako je dopuštena ta nespretna metafora, da bi objasnio svoje intuicije ideala, koje su tako različne, te bi pokušaj, da ih izjavi preko svoga rođenog lica, neminovno doveo do zbrke. To je razlog, zašto veliki pjesnički genij nigda nije čisto lirski i zašto su najveće lirske pjesme kadšto djela pjesnika, koji su rijetko lirski.

Osim toga svako umjetničko djelo intuicije ili vidovitosti ideala, što se zbude među ljudima, treba da se mučke ili izrijekom dovede u vezu s apsolutnim idealom. Zato, kad umjetnost podvrgava svoje pojedinačne intuicije apsolutnom idealu, zadržava tek svoju suverenu autonomiju. Prava je kritika sama po sebi organska čest čitave djelatnosti umjetničke; ona je suverenitet, što ga umjetnost vrši sama nad sobom, a nije nametnuta tuđa sila. Da se poslužimo pređašnjom metaforom, kao što je umjetnost svijest života, tako je kritika svijest umjetnosti. Bitna djelatnost prave kritike jeste skladno nadgledanje umjetnosti od umjetnosti. To je ono, zbog čega je nastala zbrka u mislima g. Elliota, koji u svojoj opravdanoj brizi, da bi održao potpunu autonomiju umjetnosti, tvrdi, da je pjesnik pravi kritičar poezije, i gleda, kako bi nepravilnog Aristotela prokrijumčario na teško uvjerljivo tlo, da je »dobro pisao o svačemu«, i osim toga kako bi Drydena podigao do grimiza, kojega je on sasvim nevrijedan, da ga nosi. Nije tako; što luči pravoga kritičara od poezije, jeste estetska filozofija. Kakovo je ovo naše sadašnje društvo, do kraja je vjerojatno, da će ju samo pjesnik ili umjetnik znati, jer umjetnost i poezija nigda nisu bile tako od temelja rastavljene od redovnog života društva, kao što je, evo, današnji dan. Ali pjesnik, koji bi htio da bude kritičar, ima sam da nauči estetsku filozofiju, jer ju on kao pjesnik po svoj prilici ne će znati. Ta potrebna promjena od neznanja u znanje podnipošto nije laka, a i pravo je, što tako ističemo tu poteškoću, jer je gotovo toliko besmislica izgovoreno od pjesnika o poeziji i od umjetnika o umjetnosti, koliko od nepozvanih ljudi o objema. Osim toga važno je napomenuti, da u onoj mjeri, u kojoj se društvo približuje k idealu, nema sveudiljnog napredovanja k idealu. Sada je društvo dalje od njega nego je igda bilo — prilika, da će filozof pa i naučenjak postati pravi kritičar umjetnosti, sve je veća. Kad je estetska osnova čitave ljudske djelatnosti od svih i od svakoga priznata, vrijednosti filozofa, naučenjaka i umjetnika postaju svijesno iste pa se zato mogu među se zamijeniti.

Idealno društvo svejednako je od nas dosta daleko, da ga pustimo s vida, pa ćemo reći, da u načelu umjetnosti umjetnosti radi (l'art pour l'art) ima zrno istine, kad se dovodi protiv onih, koji bi htjeli umjetnosti nametnuti vrijednosti nauke, metafizike ili čisto konvencionog morala. Reći ćemo i

to, da načelo umjetnosti umjetnosti radi treba razumijevati i tumačiti sasvim drukčije. Ako se zamrsi, posljedice su užasne. Umjetnost je autonomna i valja da ide za svojom svrhom upravo zato, jer obuhvata čitav ljudski život; jer je u vezi sa savršenijim ljudskim moralom, nego što je ikoja druga djelatnost ljudska; jer je, koliko je prava umjetnost, vjesnica opsežnijega i stanovnijeg sklada u duhu čovjeka. Ne traži nemoguće, da čovjek treba da bude jedno sa svemirom ili da se ugodi s beskrajnošću, nego se suočava s najvišim od svih dostižnih ideala, da čovjek bude jedno sa samim sobom, da se pokorava svome zakonu, što najskladnije zvuči.

Tako nam umjetnost objavljuje načelo svoga vodstva. Poziv je kritike, da ga primijeni. Očito je, da ga može primijeniti samo onaj, tko je dokučio, i ako ne zaista sam estetski ideal u životu, a ono barem njegovo priviđenje i smisao. On će jedini znati, da je načelo, koje mu je objasniti i primijeniti, živo, organsko. Ono je uistinu upravo načelo samog umjetničkog stvaranja. Zato će se približiti k onome, što hoće da bude umjetničko djelo, najprije kao k stvari po sebi, i tražiti, da se s njome upozna što intimnije i neposrednije, pa da tako može odlučiti, da li je i to organsko i živo. Neumorno će se truditi, da bi razbistrio svoju snagu prosuđivanja vraćajući se najkrasnijim djelima prošlosti pa da bi se tako mogao u sebe pouzdati, kad odlučuje, kao što mu je i dužnost, da li je djelo pred njim uopće izražaj neke estetske intuicije. U najboljem slučaju po svoj prilici će naći, da je mješovito i raznoliko; da se odlomci estetskog priviđenja guraju s nepokorenim intelektualnim sudovima.

Ali što se tiče umjetničkog djela kao stvari po sebi, ne će nigda zaboraviti hijerarhiju opsega, da je djelatni ideal umjetnosti uistinu gledati život neprekidno i gledati ga u cjelini, pa da samo onaj ima pravo, da se nazove velikim umjetnikom, čije djelo odaje sveudiljno rastenje od čisto lične samosvojnosti do skladnog naziranja na život, što obuhvata sve. Djelo velikog umjetnika je u svim svojim čestima objava ideala kao načela djelatnosti u ljudskom životu. Što je doseg ideala savršeniji ili nesavršeniji, to će i opseg umjetnika biti veći ili manji. Kritičar ima ne samo pravo već i dužnost, da sudi između Homera i Shakespearea, između Dantea i Miltona, između Cézannea i Michelangela, Beethovena i Mozarta. Ako su te-

melji njegove kritike uistinu estetski, prinuđen je misliti i pokazati, da su od onih, koji hoće da budu umjetnici, neki pravi umjetnici, a drugi nisu, pa da su između pravih umjetnika neki veći od drugih. Ono, što je općenito prolazilo pod imenom estetske kritike pa postavilo zasadu, da je svako pravo umjetničko djelo jedino i nema mu para, tek je paradoks, koji odaje nevrijednost takove kritike, da nosi ime, što ga je sebi nepravo prisvojila. Poziv prave kritike jest ustanoviti konačnu hijerarhiju između velikih umjetnika prošlosti, kao i ocjenjivati radove sadašnjosti. Udruživši te dvije djelatnosti održava organsko jedinstvo sve umjetnosti. Pošten čovjek ne može reći, da naša sadašnja kritika odgovara ikomu od tih dvaju zadataka.

Lytton Strachey

RACINE

Kad je Ingres slikao svoju ogromnu »Apoteozu Homera«, okupio je oko prijestolja u sredini sve velike pjesnike staroga i modernog vijeka s jednim jedinim izuzetkom — Shakespearea. Po nagovoru drugih smilovao se pa uveo u svoju sliku jednu čest te nemile ličnosti; a Englezi, što pohađaju Louvre, mogu sada da vide, na svoju zlovolju ili zabavu, više od polovine odrezani lik pisca »Kralja Leara«, gdje se baš javlja na krajnjem okrajku neizmjernog platna. Francuski se je ukus, nadajmo se, promijenio od dneva Ingresovih; Shakespeare bi se sada zacijelo naprijed pomakao — i ako možda poglavito zbog osjećaja dužnosti — do samih stepenica prijestolja u sredini. Ali ako bi engleski slikar odabrao sličan predmet, kako bi postupao s majstorom, koji je priznat za najznačajnijeg predstavnika francuske knjige? Bi li Racine uopće našao mjesta na slici? Ili ako i bi, bi li se od njega više vidjelo od zadnjega uvojka njegove široke vlasulje, dok se krade u crnu tamu?

Ele, ne da se do kraja protumačiti snaga ukusa naroda ni žestina narodnih razlika. Kad bih kao u dobra stara vremena smio misliti o Francuzu, da je stvorenje nižega reda, a on bi me baš tako jednostavno zapisao među divljake, pa bi čitava stvar bila lako svršena. Ali, nažalost, mi smo sve to promijenili. Sada smo nas dva dužni priznati jedan drugomu, da ima pameti, sposobnosti i ukusa u punoj mjeri; da slučaj, što smo se rodili na različitim stranama kanala, nije razlog te bismo mislili, da sam ja divljak ili da je on blesan. Ali kad je tome tako, kako to, da na jednoj strani ovoga »pedlja vode« Racinea preziru i Shakespeareu se klanjaju, a na drugoj strani Shakespearea podnose i Racinea obožavaju? To zamršeno pitanje bilo je nedavno istaknuto i objašnjeno na osobit način.

U svojoj knjizi eseja pod natpisom »Prava francuskog pjesništva« raspravlja John Bailey nešto opsežnije o vrsnoći Racinea, stavlja ga, a ne bez pogrde, u drugi red pisaca i izvodi zaključak, i ako su vrline francuske poezije u istinu mnogobrojne i velike, da se ne nalaze na stranicama Racinea. Malo mjeseci, otkako je izašla knjiga Baileyova, objelodanio je odlični pisac i sjajni kritičar francuski, Lemaître, niz predavanja o Racineu, gdje bez prekida od početka do kraja zveče najviši glasovi neograničena hvalospjeva. Ta je opreka znatna, a protivničke kritike kanda u cijelosti kazuju mišljenje obrazovanih živalja u objema zemljama. A vrijedno je i to spomenuti, da ni jedan od tih kritičara ni izrijekom ni pristankom muče ne vodi računa o onom, što je drugi kazao. Oni se sasvim razilaze u mišljenju, ali se kod toga drže smjera tako različna i daleka, da se nigda ne sukobe. S jedne strane smiče John Bailey, a s hladnom krvlju bez truna kakove žestine, čitavu književnu predaju Francuske. To je kao da bi koji francuski kritičar ustvrdio, da Shakespeare, pisci Elizabetina doba i romantički pjesnici devetnaestog stoljeća redom nisu ničemu, a da se uistinu vrijedni engleski prilozi k svjetskoj poeziji nalaze u djelima Drydena i Popea. S druge strane kanda Lemaîtreu nije ni na kraj pameti, da bi takovo mišljenje, kao što je Baileyovo, uopće moglo da postoji. Ništa ne dokazuje tako jasno Racineovo najviše gospodovanje nad svojim zemljacima kao to, da Lemaître ni jednog časa ne pita, nego na svakoj stranici svoje knjige muče uzima, da je njegova jedina dužnost objasniti i potanje razložiti veličinu, koju su već svi priznali. Pa, odista, kad čovjek pročita knjigu Lemaîtreovu, počinje da jasnije poima, zašto je engleskim kritičarima teško cijeniti francusku knjigu, kako zaslužuje. Nije pretjerano, ako velimo, da je ta zemlja baš tako odijeljena otokom kao i naša. Kad vidimo, da tako odličan kritičar, kao što je Lemaître, kaže, da je Racine »zaista dovršio i dotjerao do najvišega stepena savršenstva tragediju, taj čudesni oblik umjetnosti i koji je čisto naš domaći, jer ga ima malo u Engleza«, zar je čudo, što ćemo onaj čas prigrliti zaključke, da pravila i načela kritike ovakove vrste ne će naći, a možda i ne zaslužuje, nikakove ozbiljnije pažnje? Zacijelo nisu proračunane, da štede osjetljivost Engleza. A na posljetku to je tek prirodno; francuski kritičar zbori slušaocima Francuzima, kao rabinu u sinagogi ne treba mu dokazivati ni željeti, da koga obrati. A možda bi, htio ili ne htio,

mogao vrlo malo da postigne, jer su poteškoće, koje smetaju Englezu u njegovu nastojanju, da bi ocijenio pisca, kao što je Racine, upravo takove vrste, te je Francuz najmanje sposoban, da ih raspršì, pa i razumije. Zadatak je ovog eseja prvo, da uoči te poteškoće s pomoću Baileyova članka, koji je vještim i zanimljivim načinom u kratko skupio prosječno englesko mišljenje u ovoj stvari; a drugo, da engleskomu čitaocu pokaže i razloži, u čemu je pravo značenje i neizmjerna vrijednost djela Racineovih. Uspio taj pokušaj ili ne uspio, barem će neka znamenita općena pitanja književne nauke biti raspravljena, a k tome bar će netko o tome nastojati, da bi opravdao veliki književni glas. Jer u onoga, kome je Racine omilio, ta činjenica, da engleski kritičari Baileyove vrijednosti mogu o njemu da pišu, kao što pišu, budi osjećaje ne samo potpunoga neslaganja, nego i gotovo ličnog bola. Njegova glazba može da se vidi čudnovata onima, koji su vikli zamišljati toga velikog umjetnika kao tipni lik studene gizde i zastarjela doba, ali ušima, što su ugođene, da ga slušaju, dolazi puna slasti i ljupkosti, da takove nema ni u jednoj poeziji na svijetu. Tko se je naučio na glas Racineov, tko je jedared i za svagda shvatio njegovu snagu, njegovu ljepotu i dubinu, doživio je novu sreću, otkrio je nešto veliko i sjajno, proširio je slavne granice umjetnosti. Tko ne bi bio zahvalan za takovo dobročinstvo? Tko ne bi poradio, da ga i drugi znadu, neka ga i oni uživaju i na tome mu zahvale?

Lemaître polazi kao rođeni brđanin sa točke, koje se engleski istraživač može da dohvati tek nakon duga puta i mučna uspinjanja, pa posvećuje kud i kamo veću čest svoje knjige nizu blistavih psihologijskijskih studija o karakterima Racineovim. Pušta gotovo sasvim s vida pitanja, koja se tiču Racineove dramske gradnje i njegova stila, a to su baš pitanja, koja engleskog čitaoca najviše zbunjuju i o kojima najviše želi raspravljati. Naročito njegovim stilom — uzevši ovu riječ u najširem smislu — bavi se ponajglavitije čest Baileyova eseja; na toj točki osnovana je prava snaga njegove optužbe, pa, odista, jasno je, da se oni ne mogu diviti pjesniku niti ga razumjeti, koji se inate sa čitavom građom njegova pisanja i osuđuju sama načela njegove umjeće. Međutim prije nego stanemo raspravljati o tome, baš tvrdom poslu u ovom pitanju, ne bi bilo s gorega, da ukratko osvijetlimo jednu drugu stvar, koja zaslužuje pažnju, jer je sva prilika, da će engle-

skom čitaocu biti kamen smutnje u samom početku njegova proučavanja. Kad dođe k Racineu imajući Shakespearea i ostale pisce Elizabetina doba živo u pameti, nije se drugomu nadati, nego da će ga napasti studeni osjećaj praznoće i nerealnosti. Poslije onih boja, žive raznovrsnosti i raskošne fantazije naših ranih tragedija, koje kao da su bile obrazovane iz prave tvari života i izgrađene u različnim i plemenitim oblicima prirode same, te drame Francuza sa svojom strogom jednoličnošću scenskom, beskrajnim dijalozima, gromoradnim besjedama, sablasnim uzdanim licima, potpunim nestatkom svake vidljive radnje, isprva se čovjeku onako pričinjavaju kao drski lažno-klasički ljetnikovci, što mu se najedared pokažu na kraju vidika, kad se je našetao po slobodnoj šumi.

»Scena se događa u Butrotu, gradu epirskom, u jednoj dvorani Pirovih dvora« — može li se od ičega više oneveseliti nego od tog oglasa? Tu nema ništa, da mu se raskrili fantazija, da mu se napregne očekivanje, nema čudesnog pozorja gole pustoši »Macbetha« ni češke obale »Zimnje priče«; tu je tek neka neodređena dvorana iz praznog dočarana za pet činova prosto zato, da se lica drame imadu gdje sastati i izgovoriti svoje govore. »Tri jedinstva« i ostala pravila engleskomu su čitaču pravi teret, na koji nikako ne može obiknuti, da ga nosi; na kraju mu dojade, pa ako je kritičar, istaći će ništavost i ludost tih zastarjelih konvencija. Tako radi i Bailey, koji za čudo misli, da je Racine »posrnuo, da tako kaže, napola slučajem u velike koristi«, kad ih je upotrijebio; zbori o »zlu glasu«, na koji su »negda čuvena jedinstva« sada izašla, i izjavljuje, da »jedinstvo vremena i mjesta samo po sebi nema nikakve važnosti«. Koliko se kritičara tiče, to može da bude istina; ali kritičari su brzi zaboraviti, da drame mogu da postoje i negdje drugdje nego samo u knjigama, a i vrlo slabo poznavanje suvremene drame dostaje, da dokaže, te jedinstva, a svakako na pozornici, ne samo nisu izašla na zao glas, nego sada u istinu slave slavlje. Jer što je načelo, na kome se osniva jedinstvo vremena i mjesta i koje ga opravdava? Zacijelo nije to, kako bi Bailey htio, da mislimo, načelo »jedinstva radnje i zanimljivosti«, jer je očito, da svaka dobra drama, pa bila izgrađena po osnovi kakovoj mu drago, treba da ima jednu glavnu zanimljivost, pa se može dogoditi — kao na priliku u »Antoniju i Kleopatri« — te je prava jezgra te zanimljivosti u nagomilavanju ogromna mnoštva raznolikih

lokalnih radnja i u prikazivanju dugih vremenskih epoha. Pravo se opravdanje jedinstva vremena i mjesta nalazi u zamisli drame kao priče neke duhovne k r i z e — kao pozorja, što ga je, da tako kažemo, bacila svjetiljka kroz malu okruglu leću, konačnih katastrofalnih mijena duga niza događaja. Sasvim drukčije bilo je mišljenje pisaca tragedija Elizabetina doba, koji su htjeli da prikažu ne samo katastrofu, nego i čitav razvitak prilika, od kojih ona bijaše posljedica; crtali su sa potanko izrađenim obilnim pojedinostima postanak, rast, pad i propast velikih stvari i velikih lica, a posljedak bijaše niz remek-djela, da im u svjetskoj knjizi nema ravnih. Ali bio dobar ili loš, taj je način pisanja zastario, pa danas naša drama kao da se razvija u sasvim drukčijem smjeru. Što dalje to više ima ulogu svjetiljke s malom okruglom lećom; radi o krizi i ni o čemu nego o krizi; a što je njezino polje uzanije, to je njezino pozorje snažnije i jedinstvo vremena i mjesta to savršenije ulazi u dramu. Pa tako, ako se uoči oblik, valja reći, da nije drama Shakespeareova, nego drama Racineova bila ona, koja je nadživjela. Na mjesto drama vrste »Macbetha« došle su drame vrste »Britanika«. »Britanik« je kao i »Macbeth« tragedija zlikovca; ali nam prikazuje mjesto postepene priče iskušavanja i pada, za kojim dolaze redom kobne posljedice, ništa van točan psihologijski čas, kad je učinjen prvi neporječan korak, i zlikovac je gotov. Način pisanja »Macbetha« preuzeli su, da tako kažemo, moderni romani, dok način »Britanika« svejedno vlada pozornicom. Ali je Racine dotjerao svoj ideal strože i smionije nego itko od njegovih nasljednika. Svu svoju pomnju obratio je na duhovnu krizu; njemu je tek ona bila od važnosti, a klasične konvencije, od kojih se engleski čitalac tako oneveseli — »jedinstva«, besjede, uzdana lica, nestadak lokalne boje i sakrivanje radnje — bile su samo naprava, da bi objačao utisak unutrašnje tragedije i uklonio svaki nastrani konac i svaku prigodu rasipanja radnje. Njegove drame valja čitati kao što čovjek gleda visok, nježan i ubav kip, što ga drže umjetni podupornji, koji samo toliko dolaze u račun, što bi se bez njih sav kip razbio u komade i pao na tle. Ako se tako k njima približimo, pa i »dvorana Pirovih dvora« počinje da ima neki smisao. Dovijamo se, ako nije ništa drugo, da je bar mjesto, gdje se roče silne strasti, nevidljiva zgrada za jedan od onih plemenitih sukoba, što »jednu malenu sobicu čini svudašnjicom«. Ne će nam prika-

zati nikakova vidika ni pozorja, niti će nam pobuditi osjećaja uzduha ili fantastične romance, ali će nam dati prilike, da smo nazočni kod uzlaza neke tragedije, da slijedimo završnu borbu silnih sudbina i na svoje oči gledamo konačne smrtne muke ljudskih srdaca.

Valja spomenuti, da Bailey kanda ne prigovara klasičnom dramskom obliku Racineovu, a uza sve to nalazi manu u njemu, što mu nedostaje jedno svojstvo, s kojim se, ako se uoči prava njegova priroda, klasičan oblik ne da udružiti. Racineovo pozorje, tako se žali, »ne obuhvata svega života«; ne nalazimo u njegovim dramama »čitavu zbrku ljudskoga bitka«; a to je istina, jer osobiti učinak, što ga je htio postići, sam je sa sobom donosio ovo ograničenje vrste svoje zanimljivosti. Svrha mu je bila, da naslika tragičnu suradnju male skupine lica, kad je dospjela do najvišeg stepena svoje žestine, pa je baš tako nepametno žaliti se, što nije u svoje radove upleo »čitavu zbrku ljudskoga bitka«; kao što bi bilo bezumno nalaziti manu u nekom kvartetu Mozartovu, što u njemu nema orkestracije Wagnerove. Ali malko je teško reći, što je zapravo jezgra Baileyove kritike. Kad kaže, da Racineovo pozorje ne obuhvata čitava života, kad izjavljuje, da se Racine ne može ubrojiti među »svjetske pjesnike«, kanda zauzima neko različito stajalište i raspravlja o nekim općenitijim pitanjima. Svi uistinu veliki pjesnici, kaže, imadu »opsežno gledanje na ljudski rod«, »široko gledanje na život« — ukratko, duboko poimanje položaja čovjeka u svemiru, a kako u Racinea nema tog svojstva, valja mu poreći njegovo pravo na pravu pjesničku veličinu. Nu i u pretpostavci, da je ovo mišljenje o Racineovim filozofijskim pogledima istinito — a u svojoj najbitnijoj jezgri, mislim, da nije — zar odatle zbilja slijedi Baileyov zaključak? Je li moguće kušati veličinu nekoga pjesnika širinom njegova »gledanja na život«? Kako je opsežno, čovjek bi rad znati, bilo Miltonovo »gledanje na ljudski rod«? Pa i ako je Wordsworthovo poimanje o položaju čovjeka u svemiru bilo kud i kamo dublje od Danteova, tko bi se usudio ustvrditi, da je bio veći pjesnik? Prava je istina to, da smo se ovdje dotakli načela, na kome je osnovana ne samo Baileyova kritika Racinea, nego i čitava metoda kritička, štono kuša da odredi bitne elemente poezije uopće, a onda ide da ispituje, koliko u nekom pojedinom pjesničkom djelu imade tih elemenata, pa po tome sudi. Kako je često ta

metoda bila primijenjena i kako se je često na nesreću pokazala pogrješna! Jer napokon poezija nije neka viša vrsta kemije, koja bi se mogla podvrći pravilima naučne indukcije. Njezine sastavne česti ne mogu se poređati ni kušati, a u njoj je iskra, koja se otima već stečenom znanju. Kad je Matthew Arnold izjavio, da se vrijednost neke nove pjesme može procijeniti, ako je poredimo s najvećim mjestima priznatih remek-djela književnih, zapao je u tu istu pogrješku, jer tko je mogao da kaže, nije li rečena pjesma bila već sama po sebi remek-djelo, što živi od svijetla neznane ljepote i od zakona u sebi? Posao je pjesnika da ruši pravila i pokvari svako očekivanje, a sva remek-djela na svijetu ne mogu da dadu ugleda za navijek. Tako i Bailey kuša, da bi izvacima iz Shakespearea, Sofokla i Goethea iznašao svojstva, bez kojih nema velikog pjesnika, a njegova osuda Racinea, što ih nema, pogrješka je u njegovu kritikovanju. Ima tek jedan način suda o pjesniku, kako je to Wordsworth istakao s onom čudnom trijeznošću, koja je za nj tako značajna — a taj je, da je čovjeku mio. Ali Bailey, svakako što se tiče Racinea, nije poslušao savjet Wordsworthov. Da vidimo malo pobliže, kakova je njegova navala.

»L'épithète rare«, rekao je de Goncourts, »voilà la marque de l'écrivain« (Rijedak, neobičan pridjev, obilježje pisca). Bailey spominje tu rečenicu i slaže se s njome, pa dodaje, ako sa Sainte-Beuveom proširimo uzrečicu na »le mot rare« (rijetka, neobična riječ), da najedared imamo neprocjenjivo mjerilo, kojim možemo da mjerimo vrijednost pjesničkih djela. A nema sumnje, da će engleski čitaoci većim dijelom biti brzi složiti se s Baileyom, jer se je tako zbilo, da u našoj domaćoj knjizi vrši vrhovno gospodstvo rijetka, neobična riječ i često se tjera do same skrajnosti. Poglavito, zacijelo, zbog dvojakog izvora našega jezika sa svojom čudnom i golemom oprekom između silno šarovite sirovosti saksonskih riječi i dvoličnog sjaja latinskog rječnika; možda od česti zbog narodnog ukusa, kojemu se mili sve, što je živo fantastično, i od česti zbog golema i pronicava utjecaja onih velikih majstora jezičnih nastranosti — hebrejskih proroka — naša je poezija, naša proza i naše čitavo shvaćanje umjeće pisanja potpalo pod vlast snažne, izvanredne i smione riječi. Nitko pametan ne će toga žaliti, jer je dala našoj knjizi sve njezine najznačajnije slave, pa je, dabome, u Shakespeareu, u kojega

je izražaj nategnut da pukne, naš narodni stil našao svoj savršen ugled i svoje konačno opravdanje. Ali posljedak je toga to, da smo se tako odviknuli od drugih vrsta pjesničke ljepote, te nam se sada s Baileyom nameće misao, da nema poezije bez te »le mot rare«. Mimo ljepote ustezanja, jasnoće, dotjeranosti, točnosti u izrazu prolazimo s nepažnjom; u tome možemo da vidimo tek hladnoću i jednoličnost, pa se vraćamo žurno k rječetinama i torlačenju, što su nam tako omiljeli. Kao da smo tako navikli gledati boksače, rvače i gladijatore, da gledajući ubavi menuet ostajemo hladni, kao da se nas ne tiče. Uredni ples ubija nas svojim svagda istim kretnjama, jer smo slijepi pa ne vidimo finih dražesti plesača, što ih naučeno oko umije cijeniti. Ali da se strpimo i gledamo dalje.

Ariane ma soeur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.

(Arijana sestro, ranjena od one ljubavi, vi ste umrli na obali, gdje su vas ostavili).

Ovdje zacijelo nema »mots rares«; ništa, da ulovi dušu i zaslijepi pamet; tu je tek najobičniji rječnik, prosto iznesen. Ali zar tu nema čari? Nema li priviđenja? Nema li struje slatkih glasova, što im ljepota stiže uho i ostaje ljupka u pameti? Sva je Racineova slava u tome, da on postizava, a kako se čovjeku čini, najjednostavnijim načinom, za što drugi pjesnici treba da napnu sve svoje žile, ako će to da postignu. Kratkoća njegova rječnika uistinu je tek dokaz njegove divne umjeće. U ovom mjestu na priliku koliki li je osjećaj dostojanstva, sjete i snage izrečen najjednostavnijim riječima:

Enfin j'ouvre les yeux, et je me fais justice:
C'est faire à vos beautés un triste sacrifice
Que de vous présenter, madame, avec ma foi,
Tout l'age et le malheur que je traïne avec moi.
Jusqu'ici la fortune et la victoire mêmes
Cachaient mes cheveux blanc sous trente diadèmes.
Mais ce temps-là n'est plus: je regnais; et je fuis;
Mes ans se sont accrus; mes honneurs sont detruits.

(Konačno otvaram oči i činim sebi, što je pravo. Bila bi žalosna žrtva vašoj ljepoti, kad bih vam, gospo, prinio svoju vjeru, svu dob i nesreću, što ju sa sobom vučem. Dovle su sreća i pobjeda sakrivale moju bijelu kosu pod trideset zlatnih vijenaca; ali to je vrijeme prošlo,

vladao sam, bježim; moje su se godine umnožile, moje su časti uništene.)

Je li taj divni »trente« možda »épithète rare«? Nigda, zacijelo, ni prije ni poslije, nije se jednostavan broj upotrijebio, da tako slavno dočara tako tajnovitu uzvišenost! Ali to su finoće, što ostaju nezapažene od onih, koji su se obikli na žestoke povike velikih romantičnih pjesnika. Kako kaže Sainte-Beuve u jednom duhovitom poređenju Racinea sa Shakespeareom, kad čovjek dođe od jednoga k drugomu, kao da je pošao k portretu Ingresovu od dekorativne slike Rubensove. Isprva, »kako su mu oči pune sjajne slikovite istinitosti velikoga majstora flamanskog, vidi u francuskog umjetnika tek prilično jednolične boje, a široko naslagane boje blijeda i mekana svijetla. Ali ako pristupi bliže i pomnjivije gleda, sinut će mu pred očima tisuće finih nijansa; tisuću umjetničkih namjera izbit će iz toga dubokog i uzanog platna, da više ne može očiju da skine s njega«.

A isto je tako, kad se Bailey obraća od rječnika k općenitijim pitanjima stila i izjavljuje, da u Racinea nema »elemenata zgodnih iznenađenja«, ni traga »smionim metaforama i poređenjima Pindara i grčkih korova«, odgovor na to, da će naći, što hoće, ako samo znade, gdje će to tražiti. Tko će zaboraviti«, kaže, »poređenje Atrejevića s orlovima, što kruže oko svoga praznog gnijezda, rata s mjenjačem, čija je zlatna prašina kao prah ljudskih tjelesa, Helena s mladetom lavskim? — Svatko ih znade. Tko će im naći slične između formalnih kitnih uzrečica Racineovih?« Pa istina je, kad je Racine htio da postigne velik učinak, nije se primio romantičnog načina pisanja, nije pošao u potjeru za svojim idejama kroz četiri strane svijeta, da ih konačno ulovi na ivici bezumlja, a svatko, tko se nada, da će se na njegovim stranicama namjeriti na »zgodna iznenađenja« ovakove vrste, ljuto će se prevariti. Njegova je smionost drukčije vrste; nije smionost pustolovine nego snage; njegova zgodna iznenađenja uzeta su iz samog srca njegovih lica, a uzeta jednim mahom. Pa tako mnoge njegove najčudesnije uzrečice plamte unutrašnjom ujedinjenom snagom, da ih je isprva potpuno shvatiti, ali se konačno zasijeku tako u srce, te ih ne će nigda istrti.

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.

(To je bilo jedne strahovite gluhe noći).

To je rečenica kao pećina, kojoj nemaran putnik može da mine vrata, no koja pravom istraživaocu otvara vidik za vidikom čudnih zakutaka, punih neiscrpnog zlata. Ali kadšto uzrečica, jedra kao dinamit, prsne na čovjeka časovitom i strašnom snagom —

C'est Vénus toute entière a sa proie attachée!
(To je Venera, koja se je čitava dala na svoj plijen.)

Malo »formalnih kitnih uzrečica« ove vrste jamačno je dobro imati.

Ali koji je razlog, da engleski čitalac ne će spoznati ljepote i snage takovih mjesta, kao što su ova? Osim toga, što u Racinea nema pretjerane dikcije ni majstorskih pjevka; što zazire od pregonjena patosa i izvještačenih ili fantastičnih slika, ima još jedna značajka njegova stila, koja nam je možda još i više nepoćudna? — što izostavlja sve pojedinosti. Pjesnici ponajvećim dijelom — a osobito engleski pjesnici — postizavaju svoje najjače učinke nagomilavanjem pojedinosti, koje nas same po sebi zatravljuju svojom ljepotom ili što su neobične ili pristaju, da ne mogu bolje. No Racine ne će da ima posla s pojedinostima; gradi svoju poeziju riječima, koje su ne samo sasvim jednostavne, nego i do kraja općene, tako te naše mišljenje, budući da u njoj ne može da nađe osobitih slasti, na koje je obiklo, zapada u pogrješku, da ju sasvim odbacuje, jer nema nikakova značenja. A ta je pogrješka grdna, jer u istinu nema većeg čuda od čari, kojima Racine umije sa ono malo izraza najneodređenijega značenja dočarati pozorje potpune i intimne zazbilje. Kad Shakespeare hoće da opiše noćnu tišinu, čini to jednim jedinim potezom pojedinosti — »miš ne šušnu« (»Hamlet«, I, 1, 10)! A Vergil dodaje crtu na crtu krasnih pojedinih stvari:

Cum tacet omnis ager, pecudes, pictaeque volucres,
Quaeque lacus late liquidos, quaeque aspera dumis
Rura tenent, idt.

Racine radi drukčije, ali je li zato manji majstor?

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.
(Ali sve spava, i vojska, i vjetri i Neptun).

Mlitave li i slabe vrste izražaja! prva je misao Engleza — taj konvencioni »Neptun«, pa ta neodređena »vojska« i ti preobični »vjetri«, ali zaboravlja da pazi na vaskoliki utisak, što

ga te riječi čine — na uzduh tmine, praznoće, neiznjernosti i kobne tišine.

Naročito što se tiče načina, kako Racine spominje i crta prirodu, nastaju nesporazumci od ovoga tako općenog stila. »Da li on uopće znade«, kliče Bailey, »da sunce izlazi i zapada u slavi boja, da vjetar ćarlija i lavori ljudima oko lica, da se ljudsko uho ne može naslušati glazbe morskih valova? Tako je valjda ispisao svaku stranicu svojih djela, a da nije ni zirnuo kroz prozor svoje pisaće sobe«. Ta je optužba poduprta činjenicom, da Racine rijetko kad opisuje događaje u prirodi slikovitim pojedinostima; a to, kako znamo, nije bila njegova namjera. Ali on ih sveudilj svojom finom umjećom doziva u pamet. U ovom stihu na priliku oživljava bez ijedne riječi određena opisa pozorje nenadana i sjajna izlaza sunca:

Déjà le jour plus grand nous frappe et nous éclaire.
(Već nas najveći dan bije i obasjava).

A kako su raznoliki i krasni njegovi utisci od mora! Može da nam prikaže pustinju tišine morske:

La rame inutile
Fatigua vainement une mer immobile;
(Izlišno veslo badava je tuklo nepomično more)

ili nemirno gibanje velike mornarice galija:

Voyez tout l'Hellespont blanchissant sous nos rames;
(Gledajte, kako se sav Helespont bijeli pod našim veslima)

ili može da puni svoje stihove zbrkom i bijesom bure:

Quoi! pour noyer les Grecs et leurs mille vaisseaux,
Mer, tu n'ouvriras pas des abymes nouveaux!
Quoi! lorsque les chassant du port qui les recèle,
L'Aulide aura vomi leur flotte criminelle,
Le vents, les mêmes vents, si longtemps accusés,
Ne te couvriont pas de ses vaisseaux brisés!
(Šta! da potopiš Grke i njihovih tisuću brodova, more, zar ne ćeš otvoriti nove ponore! Šta! kad Aulida istjera iz luke, koja ih sakriva, i izbljuje njihovu zlikovačku mornaricu, vjetri, oni vjetri, na koje su se tako dugo dizale tužbe, zar te ne će pokriti njihovim razbijenim brodovima!)

A onda ciglim jednim stihom umije da dočara blistavo pozorje pobjedne mornarice, kako se ziba na nemirnom moru:

Prêts à vous recevoir mes vaisseaux vous attendent,
Et du pied de l'autel vous y pouvez monter.
Souveraine des mers qui vuos doivent porter.

(Spremni, da vas prime, moji vas brodovi čekaju; i sa podnožja oltara možete da odete na njih, gospodar mora, koji vas moraju nositi.)

Umjeća finog dozivanja u pamet teško da se može dotjerati dalje nego u ovom stihu, gdje aliteracija v'a, mukli e'i i položaj dugih slogova zajedno postizavaju potrebni učinak, da je pravo čudo.

Ali nisu samo pobude prirode, što ih čitaoci, kao što je Bailey, ne mogu da nađu u Racineu, nego su i pobude misterioznoga i beskrajnog, što ih ne manje uzalud u njega traže. To valja, nema sumnje, od česti pripisati našoj engleskoj navici, što svagda ta svojstva udružuju s izrazima, koji su zamršeni i neobični. Kad se ukrštamo s otajstvenim glasovima kobi i daleke strave u cigloj jednoj sasvim jednostavnoj uzrečici —

La fille de Minos et de Pasiphaé

(Kći Mina i Pazifeje),

ne će nam se čuti, da ih tu ima. Ali tome je i drugi razlog — želja, što je napopala našu poeziju i kritiku, otkada su se Wordsworth i Coleridge proslavili na početku prošlog stoljeća, želja za metafizičkim dražilima. Bilo bi lako produžiti raspravu o ovoj stvari preko granica »zemaljske debate«, ali bit će dosta, ako istaknemo, da je Baileyova kritika o Racineu izvrstan primjer o kobnim posljedicama te pomame. Po njegovim kritičarskim stranicama vrve pozivanja na »bekrajnost«, na »nevidljivo«, »vječnost«, »misterij, što leže misterij« i na »ključ tajni života«; pa je samo prirodno, da u tim lozinkama nalazi jedan od onih dokaza pjesničke veličine, koji su mu tako omiljeli. Varavost ovakovih mišljenja izilazi bjelodana, kad se opomenemo puke činjenice, da takovoj vrsti misterija ili takovim »osjećajima za ključem tajni života« nema ni traga u »Izgubljenom raju«, a da je »Izgubljeni raj« jedan od najvećih pjesmotvora na svijetu. Ali Milton je svetąc u Engleskoj, nijedna teorija, bila kriva, koliko mu drago, ne može potresti toga čudesnog imena, pa šteta, što se može nanijeti pogrješnom kritičnom naukom, tek biva očita, kad se ta nauka primijeni piscima, kao što je Racine, na kojega može navaliti nekažnjeno i s prividnim uspjehom. Nema »misterija« u Racinea, to će

reći, nema u njemu metafizičkih premišljanja, ni pobude transcendentalnoga, ni nagovješćivanja o konačnoj prirodi zazbilje i sastavu svijeta — dakle otale ga, stvorenja puke retorike i oštroumlja, na dno prvoga pakla!

Ali mjesto da pitamo, čega neki pisac nema, ako pokušamo iznaći prosto, što jeste, zar ne će naš posljedak više vrijediti od naše neprilike? Pa, odista, ako jedared izbijemo iz glave pomamu za misterijem i metafizičkim pobudama, što više ispitivamo Racinea, to jasnije ćemo u njega razabrati drugu vrstu misterija, koji će nas svojom nazočnošću možda utješiti, što smo onaj prvi izgubili — misterij čovječje duše. To je uistinu građa njegove poezije, a govoriti o njoj, kako zaslužuje, tražilo bi više prostora, no što ga esej može da dade; jer kako bi puno mogao čovjek pisati o toj čudesnoj i dirljivoj pozadini, što je tamna od dubine strasti, a jarka od ljepote uzvišenoga, odakle nam velika lica njegovih tragedija — Hermiona i Mitridat, Roksana i Agripina, Atalija i Fedra — kanda časak izmile pa s nama dišu i trpe, a u kakvim dubinama ih za svagda nestaje iz našega vidika! Pogledajmo, kamo hoćemo, pa ćemo naći na njegovim stranicama tragove misterija duše i skrovitih beskrajnosti srca.

Nous avons su toujours nous aimer et nous taire.

(Znali smo svagda da se ljubimo i da šutimo).

Stih ukratko kaže svu romancu i sve jade dvaju života. To je sama ljubav, a evo same želje —

J'amais jusqu'à ses pleurs que je faisais couleer.

(Ljubila sam ga do onih suza, što ih je zbog mene prolijevao).

Ili čujmo glas Fedrin, kad je doznala da se Hipolit i Aricija ljube:

Les a-t-on vu souvent se parler, se chercher?
Dans le fond des forêts alloient-ils se cacher?
Hélas! il se voyaient avec pleine licence;
Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence;
Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux,
Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux.

(Da li su ih često vidjeli, da se razgovaraju i da se traže? Išli su u guste šume, da se sakriju? Jao! vidjeli su se sasvim slobodno, nebo njihovih uzdisaja zakrilo je njihovu nevinost! bez crva u duši podali

su se svojoj ljuvenoj sklonosti; svaki dan njima osvanjivao jasan vedar).

Ovaj zadnji stih — što ga je pisao, valja da se spomenemo — studeni oštroumni besjednik, koji nije ni zirnuo kroz prozor svoje pisaće sobe — zar nije kanda u snu savršene jednostavnosti pomiješao ljepote Claude Lorraina, kojima nema para, s bijedom i pogibijom velike duše?

Racine je možda kao psiholog stekao svoju najznatniju slavu, a činjenica, da je tako fini i pronicavi kritičar, kao što je Lemaître, htio posvetiti veći dio svoje knjige raspravi o njegovim karakterima, i prejasno pokazuje, da Racineovo crtanje ljudske prirode iza tog vremena nije izgubilo ništa od svoje svježosti i životne snage. Naprotiv, njegovi poklonici danas sve više nastoje, da bi istakli njegove sjajne portrete, udruženu snagu i intimnost u njegovu slikanju, njegovo čudesno znanje i tvrdu vjernost istini. Lemaître ide uistinu tako daleko, da opisuje Racinea kao najvećeg realista, dok su drugi pisci u njemu našli bît modernoga duha. To su, bez sumnje, tek onako izrečene riječi, ali kazuju vrlo određeno stajalište, pa je zanimljivo porediti ga s našim engleskim shvaćanjem Racinea, da je neka vrsta ukočena i gizdava učitelja plesanja, sasvim zastario i beskrajno studen. A slična je razlika mišljenja, što se tiče njegova stila. Baileyu nigda nije dosta, da kaže, Racineov je stil retorski, izvještačen i jednoličan, dok Lemaître govori o njemu, da je »priprost i običan«, a Sainte-Beuve, da »zadire u prozu, ali krilima«. Ta se opreka u mišljenju može tako protumačiti, da ta dva kritičara promatraju razne strane pjesnikovih djela. Kad Racine najviše piše po svoju, kad se je prihvatio nekoga duševnog stanja i slika ga sa svima njegovim previjanjima i titrajima, piše s prostodušnošću, koja je zaista priprosta, a njegove rečenice, dotjerane do najizrazitijeg značenja, sijevnu kao mačevi, udarac za udarcem, brze, izvjesne, neodoljive. Tako Agripina, bijesna, što padaju krila njenoj želji za vlasti, plane na B u r a, učitelja svoga sina:

Prètendez-vous longtemps me cacher l'empereur?
Ne le verrai-je plus qu' à titre d'importune?
Ai-je donc élevé si haut votre fortune
Pour mettre une barrière entre mon fils et moi?
Ne l'osez-vous laisser un moment sur sa foi?

RACINE

Entre Sénèque et vous disputez-vous la gloire
A qui m'effacera plus tôt de sa mémoire?
Vous l'ai-je confié pour en faire un ingrat
Pour être, sous son nom, les maîtres de l'état?
Certes, plus je médite, et moins je me figure
Que vous m'osiez compter pour votre créature;
Vous, dont j'ai pu laisser vieillir l'ambition
Dans les honneurs obscurs de quelque légion,
Et moi, qui sur le trône ai suivi mes ancêtres,
Moi, fille, femme, soeur, et mère de vos maîtres!

(Prisvajate li sebi pravo, da mi dugo sakrivate cara? Ne ću li ga više vidjeti nego kao njemu neprilična? Zar sam zato podigla vašu sreću tako visoko, da postavite ogradu između moga sina i mene? Ne usuđujete li se, da ga čas pustite na njegovu vjeru? Otimate se sa Senekom za slavu, tko će me prije izbrisati iz njegova spomena? Zar sam vam ga povjerila, da od njega učinite nezahvalnika, da budete pod njegovim imenom gospodari carstva? Odista, što više razmišljam, to manje u sebi mislim, da biste me smjeli brojiti u svoja pritucala; vi, kojega sam mogla pustiti, neka mu želja za vlašću ostari u niskim častima koje legije, a mene, koja sam došla na prijestolje svojih predaka, mene kćer, ženu, sestru i majku vaših gospodara!)

Kad dođemo na mjesto, kao što je ovo, znamo, da tako kažemo, lov se je započeo i čitava je družba zametnula hajku na divljač. Ali u drugim prigodama ima Racine drugi način pisanja. Može da kaže na široko, izvještačeno, neodređeno; da jednostavnu stvar obavije maglom vrlo zvučnih riječi i izmudrena obrnuta reda riječi:

Jamais l'aimable soeur des cruels Pallantides
Trempa-t-elle aux complots de ses frères perfides

(Nigda se ljubezna sestra okrutnika Palantida nije umiješala u urotu svoje nevjerne braće.)

Tako kaže Racine, da se Aricija nije pridružila zavjeri svoje braće. Opisat će krivično pismo riječima: »De sa trahison ce gage trop sincère« (Njegove izdaje ovaj preiskreni dokaz). Očito je, da je u ovom načinu izražavanja klica »plemenitoga« stila, kojim su pisali pisci tragedija osamnaestoga stoljeća, od kojih se je jedan, kad mu je bilo spomenuti psa, izvukao iz neprilike natuknuvši: »De la fidelité le respectable

appui« (Vjernosti časna snaga). Ova strana Racineova pisanja zabunjuje i ozlovoljuje Baileya. Ali napokon ima u tome neki smisao. Svaka se umjetnost osniva na nekom odabiranju, a umjetnost Racineova odbrala je duhovne stvari za građu svojih djela. Sve što osjećamo svojim ćutilima, fizičke stvari i pojedinosti, pa sve potrebne ali neznatne činjenice, što čine napravu bitka, svakako treba da su izuzete iz slike. Kad bi se lopata nazvala lopatom, uništio bi se čitav učinak; lopate se nigda ne smiju spomenuti ili ih u najgorem slučaj valja natuknuti kao poljodjelsko oruđe, da bi čitava pažnja bila poklonjena središnjim i poglavitim crtama slike, duševnom stanju karaktera, a to, izneseno s neodstupnom snagom i s najvećom točnošću, da bi zasjekle u srce i nigda se ne zatrlo. Tko bi osudio Racinea s razloga njegove dvoličnosti i njegove naduvene dikcije, baš je tako, kao da bi se žalio, što su stup i zavjesa u pozadini na brzu ruku našarani, a ne bi spomenuo lica. Kadšto njegova umjeća uistinu kanda nadmašuje i svoje određene zakone, pa kiti i trosku i ološ onoga, o čem radi, divnom oznakom. Tako kad sultanija Roksana otkrije izdaju svoga ljubavnika, njezina duša onaj čas leti k mislima osvete i smrti, pa kliče:

Ah! je respire enfin, et ma joie est extrême
Que le traître une fois se soit trahi lui-même.
Libre des soins cruels où j'allais m'engager,
Ma tranquille fureur n'a plus qu'à se venger.
Qu'il meure. Vengeons-nous. Courez. Qu'on le saisisse!
Que la main de muets s'arme pour son supplice;
Qu'ils viennent préparer ces noeuds infortunés
Par qui de ses pareils les jours sont terminés.

(Ah! napokon dišem i obuzima me velika radost, što se je izdajnik jedared sam izdao. Slobodna od okrutnih briga, koje su me zaokupile, moj smireni bijes sad će da se osveti. Neka umre. Osvetimo se. Potecite. Neka ga pograbe! Neka se ruka nijemih oruža za njegovu kazan; neka spreme ove nesretne uzlove, od kojih su njemu jednakima dnevi dokončani.)

Da tetivu nazove tetivom, o tome nije bilo ni govora; a Racineu je i njegovoj pobjednoj umjeći pošlo za rukom, da ju opiše, te baš točno kazuje duševno stanje sultanije. Ona počima s osvetom i bijesom, dok joj ne prekipi pakosna namjera; a onda joj se duša počima kolebati pa konačno nalaže govorom, koji joj se previja u smrtnim mukama, neka smaknu čovjeka, kojega ljubi.

Ali redovno Racineovi karakteri govore najjasnije, kad su najviše uzbuđeni. Njihove riječi, kad su im se strasti najviše raspojasale, tako su snažne i prostodušne, da takovih nema u pravom životu. Uzrečice, što u tim časovima lete iz njihovih usta, dršću i žare se od zbite oznake karaktera i situacije — »Qui te l'dit?« (Tko ti je rekao?) Hermione, »Sortez« (Idite) Roksane, »Je vais à Rome« (Idem u Rim) Mitridata, »Dieu des Juifs, tu l'emportes!« (Bože Židova, ti to odnosiš!) Atalije — tko bi zaboravio te stvari, čudesne mikrokozme tragedije? Sasvim je drukčiji način Shakespeareov. U njega, što strast više raste, to više riječ biva poetična i neodređena. Slika sustiže sliku, a misao sustiže misao, dok se konačno duševno stanje ne ispolji, nesmireno i ispremiješano, pa u tami goni kroz golemu buru riječi. Takova su ispoljavanja bez sumnje mnogo bliža zazbilji nego jetke kratke rečenice Racineove. U životu, kad se čovjeku uzbude osjećaji, misli mu nisu oštrije, nego su rasijane, a govor, koji ih najbolje prikazuje, nepostojan je i nagomilan, a nije sabit ni određen. Ali Racine nije htio toliko da odrazi istinsko spoljno bivanje ljudskoga duha, koliko da ulovi pravu jezgru njegova bića i dade mu izražaja. Čovjek bi gotovo rekao, da njegova umjeća prikazuje zgoljnu suštinu zazbilje, nego ako na posljetku u zazbilji nema stepena. Tko može ustvrditi, da su raspojasane dvoličnosti našeg srca i grdne smetnje našega fizičkog bitka manje realne od naših najodređenijih osjećaja i »misli preko dohvata naše duše«?

Bilo bi bliže istine, kad bismo Racinea uvrstali među idealiste. Svijet njegova stvaranja nije prilika ovoga našeg, nego je njegovo povišeno i profinjeno proširenje, koje se u slavlju i ljepoti kreće kroz »prostraniji eter i božanskiji zrak«. To je svijet, gdje su oklijevanje i sitnice i smrad ove naše zemlje izgorjeli, gdje je grdoba zaboravljeno ime, a požuda sama splila se u eter; gdje se je muka prometnula u milost i smrt u slavu, a ljubav je početak i svršetak svega. A i svijet je pjesnika, da mu se dovijamo, ne možda melodijom i priviđenjem, nego milim izražajem pjesnikovim — stihom. Engleskom uhu zvuče strano Racineove kitice od dva stiha na srok, a koliki su osim Baileya nazvali njegove aleksandrince »jednoličnima«! Ali onima, kojima je omilio,

koji su našli put u tajne strane njegove umjeće, njegovi su stihovi prožeti osobitom ljepotom i do kraja dotjeranim savršenstvom stila. Njih i najneznatniji od njegovih stihova može da opčini dubokim čarima kao najmanji mah vračarskog štapića. »A-t-on vu de ma part le roi de Comagène?« (Jesu li vidjeli s moje strane kralja od Komagene?) — kako je to, te u riječima tako neznatna značenja dršće takova glazba, da te presvaja? O! to su Racineove riječi. A što se tiče njegova sroka, možda se njegovim pravim poklonicima čine konačna kruna njegove umjeće. Bailey nam kaže, da kitica od dva stiha na srok pristaje jedino satiri. Zar je zaboravio Keatsovu »Lamiju«? Pa on pita , »Kako je to, da svejednako čitamo sa slašću Popeove, Drydenove i Johnsonove »Satire«, dok nigda ne posegnemo za »Irenom«, a rijetko kad za »Zauzećem Granade«. Možda je na to odgovor, ako se ne možemo otresti svojih teorija a priori, da i vatrena umjeća drama Drydenovih može za nas ostati mrtva; a ako igda posegnemo za Johnsonovom »Irenom«, naći ćemo, da je bila pisana u blank verse. Ali Dryden sam kazao je nešto o sroku, što je vrijedno spomenuti. Raspravljajući o tobožnjoj neprirodnosti »zajedljivih odgovora« na srok kaže: »Recimo, da to priznamo; ali kako to, da nam je ovaj suvez nepovoljniji nego u plesu, koji je dobro izmišljen? Tu vidimo, da ujedinjene crte od više lica čine jedan lik — — suvez je očito između njih, jer slučaj ne bi nigda mogao stvoriti nešto tako lijepo; a opet tu nema ništa, što nam vrijeđa oko — — Tek je umjeća, što se vidi, ali se vidi tek kao sjene u slici, bez kojih ona ne može da bude, jer joj zaobljuju likove; ali dok promatramo likove, nestaje sjena; pa tako dok pazimo na druge ljepote, ni brige ni truda oko sroka ne osjećamo, ili su barem utonuli u svoju milotu, kao što su se kadšto pčele zakopale u svoj med.« Na ovom prekrasnom mjestu Dryden kanda je došao bliže, ali nije pogodio, kako bi trebalo, ponajglavniji razlog sroku — njegovu snagu, da stvara krasan uzduh, gdje se sve, što je rečeno, može otrgnuti od veze s običnim životom i u skladu kao svetinja pohraniti. U Racinea, koji je tako živo osjećao sve, što je uzvišeno i savršeno, dizala je ovakovu ogradu između njegova svemira i zazbilje već sama priroda njegove umjeće. Njegov je srok kao mirna bistra voda jezera, kroz koju možemo da vidimo, a otajstveno od nas razdijeljene, a promijenjene i uljepšane,

oblike njegove fantazije, »kako dršću u bjeljem danu vala«. A uistinu ne rijetko su »tako mileni, da osjećaj iznemogne slikajući ih«!

Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée —
Il avait votre port, vos yeux, votre langage,
Cette noble pudeur colorait son visage,
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
Digne sujet de voeux des filles de Minos.
Que faisiez-vous alors? Pourquoi, sans Hippolyte,
Des hèros de la Grèce assembla-t-il l'élite?
Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors
Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords?
Par vous aurait pèri le monstre de la Crète,
Malgré tous les détours de sa vaste retraite:
Pour en développer l'embarras incertain
Ma soeur du fil fatal eût armé votre main.
Mais non: dans ce dessein je l'aurais devancée;
L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée;
C'est moi, prince, c'est moi dont l'utile secours
Vous eût du labyrinthe enseigné les détours.
Que de soins m'eût coûtés cette tête charmante!

(Da, kneže, ginem, žudim za Tezejem — — U njega bijaše vaš rast, vaše oči, vaš govor; taj plemenit stid rumenio mu lice, kad je prolazio valovima vaše Krete, dostojna meta želja kćeri Minovih. Što ste vi onda radili? Zašto se je bez Hipolita sabrao cvijet junaka grčkih? Zašto, još premladi, niste onda mogli da uđete u brod, koji ga je iskrcao na našoj obali? Od vas bi bila poginula neman kretska unatoč svim ohođama njegova skrovišta. Da vas oslobodi od svih neizvjesnih smetnja, moja bi sestra bila oružala vašu ruku kobnim koncem. Ali ne; u toj namjeri ja bih ju bila pretekla; ljubav bi mi odmah bila nadahnula tu misao; ja sam, kneže, ja sam, koja bih vas svojom korisnom pomoću bila uputila u sve ohođe nedohoda. Šta bi me brige stajala ta prekrasna glava!)

Teško je Racineu odrediti mjesto među pjesnicima. Srodan je s mnogima, ali nalik na malo njih. Odmjeriti ga sasvim točno spram koga drugog, pitati, da li je bolji ili gori od Shelleya ili od Vergila, bilo bi pokušati nemoguće; ali jedno je, što prečesto zaboravljaju, kad njegova djela poređuju s radovima drugih pjesnika, na priliku Vergila — da je Racine pisao za pozornicu. Vergilova je poezija pisana, da se

čita, Racineova da se govori, pa tek u kazalištu može čovjek potpuno da osjeti svu snagu njegove umjeće. U duhu možemo da ga znamo u našoj knjižnici, baš kao što možemo slušati glazbu Mozartovu s nijemim očima. Ali kad zaigraju žice, kad nas je sa sobom ponio silan val te božanske harmonije, kako drukčije razumijevamo i osjećamo! A tako u kazalištu slušajući jednu od tih visokih tragedija, koje su najvećim francuskim glumicama do u deseto koljeno zadavale ponajteže zadatke, da ih prikažu, shvaćamo u bujici novih čuvstava, što smo prije tek napola osjećali. Kad čovjek sluša riječi Fedrine, izrečene ustima Sare Bernhardtove, kad gleda, a u krajnjoj strahoti zločinstva i straha u srcu, ljubomora, bijesa, želje i očaja, kako su se sve mračne sile sudbine nakupile, da satru taj veliki duh, kad su ga nebesa i zemlja odbacili, a pakao otvorio svoja vrata i strašna žara Minova tutnji i prasne o zemlju — uistinu dolazi bliže k besmrtnosti, propada kroz beskrajnu bezdanu i ugleda, i ako tek jedan čas, vječno svijetlo.

John Semple Smart

TKO JE BIO SHAKESPEARE?

Shakespeareova opisa života nije u njegovo vrijeme, a ni u potonje doba napisao nitko, tko ga je lično poznavao pa ni tko je dobio kakovih vijesti od njegovih prijatelja. Za taj propust ne valja kriviti nikoga, nego općenu neradoznalost toga doba. Opisivanje života, kako se je danas razvilo, onda još nisu bili iznašli. Odonda je postalo i posebna grana književnosti i nauke točna i stroga. Sada se ni jedan trud ne čini prevelik, da bi se otkrila koja znamenita činjenica u životu velikih ljudi prošlosti. Ali takovo zanimanje i istraživanje modernoga je podrijetla. U sedamnaestom stoljeću mogla su djela velikog pjesnika svijetu biti mila i njegovo ime poštovano, koliko mu drago, ali njegovi poklonici malo su marili da znadu, čime mu se otac bavio, ili u kojoj je školi učio za svoje mladosti, ili kako su se zvali njegova žena i djeca, ili kakve je bio prirode i ćudi, čemu se je u životu nadao, od čega strahovao i kakve je časti želio, pa koje su mu dosjetke upalile u domaćem i prijateljskom razgovoru. Tek je Boswell prvi zamislio ideju opsežna opisa života, da bi iznio čitavu ličnost svoga junaka, dra Samuela Johnsona. Ali Shakespeare nije imao svoga Boswella.

U tom pogledu dijelio je opću sudbinu, pa ga nisu više zanemarili, nego druge velike pjesnike. Život Edmunda Spensera nepoznatiji je od njegova. Ništa se ne zna o mladosti Spenserovoj nego to, da se je rodio u Londonu i bio odgojen u školi Merchanta Taylora. Ne znamo, koga se je dana rodio, ni kakvo je bilo krsno ime njegova oca, ni u kojoj je ulici ili župi stanovao, dok je sve to u životu Shakespearea dobro poznato. Spenser je ušao u službu vlade pa se po službenim spisima može pokupiti nešto malo pojedinosti o njemu; ali prema kraju opet se je slegla tama, pa su prilike njegove

smrti svejednako obavite tajnom. Milton je bio gotovo tako nesretan kao i Shakespeare. Što najizvjesnije znamo o njegovu životu i karakteru, potječe iz mjesta njegovih djela u prozi, gdje je iznio neke podatke o svome životu. Prvi objelodanjeni opis njegova života napisao je njegov nećak Edward Phillips, dugo iza njegove smrti, a kako se vidi, na brzu ruku i vrlo površno. Sve, što znade o njemu reći, vrlo je kratko, opseže tek nekoliko štampanih stranica, a Phillips je tako malo mario za točnost, da krivo kaže, i kad mu se je ujak rodio i kad je umro. Zanimljive pričice i značajnije rečenice Miltonove čovjek tu traži uzalud.

S Drydenom se pripovijest ponavlja. Kad je dr. Johnson uzeo da piše život Drydena, počinje s ovim riječima: »O velikom pjesniku, čiji sam život nakanio nacrtati, radoznalost, koju njegov veliki glas mora da probudi, tražila bi opsežniji prikaz, nego ga ja mogu da iznesem. Njegovi suvremenici, makar su se klanjali njegovu geniju, ostavili su njegov život nenapisan; a zato se o njemu ne može ništa znati, nego što potječe od slučajnih napomena i neizvjesne predaje«.

Te riječi mogle bi se staviti na čelo svakog opisa života Shakespeareova.

Taj nemar, to nezanimanje za opise života, što je preotelo mah u vrijeme Shakespeareovo, dugo je potrajalo, pa je bilo savladano istom pod kraj osamnaestoga i na početku devetnaestog stoljeća. Nema opsežnih opisa života ni o jednom engleskom piscu prije Boswellova »Života Johnsonova«, Lockhartova »Života Scottova« i Mooreova »Života Byronova«. Pa i prijatelji Addisonovi i Popeovi zaboravili su ostaviti svoju pripovijest za spomen prije nego je bilo prekasno, a životi tih obaju pisaca danas su poznati vrlo nepotpuno.

Prvi opis života Shakespeareova, koji je ušao u štampu, napisao je neko stotinu godina poslije njegove smrti Nikola Rowe. Njegov pisac, omiljeli dramski pjesnik u doba kraljice Ane, izdao je na svijet djela Shakespeareova i metnuo na čelo prvog sveska kratak nacrt pjesnikova života. Rowe se kod toga posla nije baš puno ni trudio ni mučio. Nije ni išao u Stratford na Avonu, da sam vidi pjesnikovu rodnu kuću, već se je zadovoljio podacima, što ih je njegov prijatelj Betterton pobrao za svoga kratkog tamošnjeg pohoda, i prepričavanjima, što su ih u njegovo doba raznosili u Londonu.

Rowe nije ni pokušao, da mu dopuste zagledati u državne spise, koji bi objasnili Shakespeareove veze s dvorom, pa nije znao ništa o kraljevskom patentu, koji je njega i njegove drugove postavio za kraljeve glumce, a bio štampan nekoliko godina poslije u Rymerovoj knjizi »Foedera«. Ne spominje ni Shakespeareove oporuke ni isprava heraldijskoga zbora o njegovu grbu.

I ako je taj prikaz Roweov bio tako mršav i netočan, držali su ga da dostaje za sve prilike, pa su ga mirne duše preštampavali stotinu godina u jednom izdanju Shakespearea za drugim. Neki podaci o dramskom pjesniku treba da budu na čelu svezaka. A što može da bude bolje, mislili su izdavači, od izvrsne pripovijesti Roweove, a što je lakše nego preštampati?

Moderna nauka Shakespeareska uistinu se je počela s Edmundom Maloneom. Taj glasoviti čovjek, čije se zasluge za pjesnikov spomen nigda ne mogu dosta ocijeniti, bijaše prijatelj Johnsonu i Boswellu. Živa ga želja obuzela, da bi za Shakespearea učinio ono, što je Boswell učinio za Johnsona, ali jedino s pomoću valjana historijskog istraživanja. Sabirao je svaki i najmanji podatak, što ga je najpomnjivijim ispitivanjem mogao pronaći, pretresao kritičkim načinom predaje i sumnjive priče, pa izradio nacrt valjana i točna opisa života Shakespeareova. Ali u Maloneova je djela jedan znatan nedostatak. Nije bilo pisano s književnom umjećom ni sa živim pogledima i slikama, što privlače čitalački svijet; nije bilo pisano za široke življe, pa su ga čital samo učenjaci. Uza sve naučno istraživanje i zdrave sudove, s kojima je sastavljeno, malo je pridonijelo općemu poznavanju života Shakespeareova.

Legenda Shakespeareova stvarala se postepeno i gotovo nesvijesno, pa se čvrsto ukorijenila u narodnoj duši. Iz daleka ju je natuknuo David Hume u svojoj »Povijesti Engleske« onim riječima, gdje opisuje pjesnika. Shakespeare je bio »rođen u doba surovo i odgojen načinom najniže čeljadi, bez ikakve pouke od svijeta ni iz knjiga«. A u pojedinostima prikazivala je legenda Shakespearea u još manje laskavoj prilici. Bio je čovjek, koji je teško stradao od svoga rođenja i prve okoline. Njegov otac bio je prosti trgovac, obično su ga zvali mesarom, koji je novčano propao pa nije mogao ništa

učiniti za svog sina. Shakespearea su rano nakon vrlo ograničena i nedostatna odgoja uzeli iz škole, da bude šegrt u poslu svoga oca. Imao je neprilike s vlastelinom u susjedstvu, sa sirom Tomom Lucyem, koji ga je tužio sudu, da je zvjerokradica, pa je bio prinuđen pobjeći iz svog doma u London. Došavši tamo u prilikama neprijatnim i očajnim isprva je zasluživao svoj hljeb držeći konje na ulici. Onda je postao sluga ili podvornik u kazalištu, pa su ga pripustili među glumce. Njegovi su glavari u glumačkoj družbi otkrili, da ima književnog dara pa ga upotrijebili, da zbaždava i krpi stare glume. Polagano izilazio na glas i napredovao u sreći kao dramski pisac, stekao imutak, vratio se u Stratford i tamo umro. Tako je malo mario za svoja djela, da bi ih bio ostavio, neka propadnu, tek da ih nisu spasili od nestanka dva njegova druga glumca, koji su ih dali u štampu. Što se tiče njegove učenosti i obrazovanosti, nije u njega bilo zapravo nikakove; nije znao ni jednog jezika do svoga maternjeg; tek se može dopustiti, da je nešto malo površno naučio iz latinske slovnice.

Na početku devetnaestog vijeka počima se romantički pokret, koji je utjecao gotovo na čitavo područje poezije i kritike. Nije ovdje mjesto, da raspravljamo o romantičkom pokretu; nas se tiče samo toliko, koliko se je pod njegovim vodstvom mijenjala ocjena o Shakespeareovu životu i karakteru. Romantički pisci gledali su sve velike ljude s dubokom poštom i s udivljenjem pa nastojali, da učine čudo od njihova pukog bitka. Dapače su dizali pjesnike nebu pod oblake, dok mu već nije bilo mjesta u svakidašnjem svijetu i među običnim narodom, gdje je na posljetku morao da živi, jer ni pjesnik nije živo stvorenje tek u knjigama. I Shakespearea su tako uzvisivali i kovali u zvijezde, pa postavili na vršak daleko iznad svih drugih, ako i glasovitih pisaca, Emerson je izjavio, da o Shakespeareu ne valja suditi »običnim mjerilom velikih pisaca, kao što su Bacon, Milton, Tasso i Cervantes«. Kako je bio veći od svih njih, valja da njegov život za nas ima neko više značenje nego u drugih.

Mi možemo tek pitati u nekom čudu, zašto da se čini ovakav uzlazak na nebo. Zašto da velike ljude pera dijelimo u dva reda — Shakespeare sam samcat u prvom, a svi drugi u drugom; pa zašto da primijenimo Shakespeareu tako visoko

mjerilo u njegovu sukromnom životu, za koji u ostalom i ne pitamo? Zašto da bude Shakespeare tako malo nalik na Miltona, da u opisu njegova života vidimo sama čudesa i neiskazane misterije, dok nam je pravo, da dopustimo, te se je Milton mogao baviti običnim poslovima kao i obični ljudi pa živjeti s njima? To stvaranje nebeskog Shakespearea, nepojmljivo velikoga i dalekog, urodilo je opasnostima, kojih nisu ni slutili. Kad je tako suviše uzišao iz ovoga zemaljskog života, trebao je tek jedan korak — da ga nestane netragom.

Ali romantičari učinili su nešto još opasnijeg. Kod tolika poštovanja Shakespearea čovjek bi se ponadao, da će odbaciti priču o šegrtu mesara i bjeguncu zvjerokradici, pa da će još odlučnije zabaciti mladoga pisca, kojega su njegovi gospodari najprije upotrijebili za službu, da skrpljava radove drugih ljudi. Legendarne priče ostale su žive i bile zaodjenute novim značenjem. Kanda su davale Shakespeareovoj veličini još viši lik.

Tko potanko proučava romantički pokret, može u njemu da otkrije neku žicu nastranu, kojoj su mile slikovite i nemile opreke. Kadšto je romantičarima draga opreka između profinjenoga umjetničkog osjećaja i moralne bešćutnosti, ujedinjenog u ciglom jednom licu, kako je to Browning uradio u više nego jednoj pjesmi. Kadšto prikazuju karakter, koji je u istinu valjan junak, da će za svoju stvar i ginuti, ali se je našao u tako čudnim prilikama, da ga javno mišljenje nepravo drži za lopova. Tako je Browning nacrtao svoga Caponsacchia, a Hugo Jeana Valjeana, koji je onima, što ga ne znadu, strašan razbojnik, pravi zlikovac, što je uskočio iz zatvora, a poznatima plemenita duša od čovjeka. Ili taj paradoks može da zadobije drugi, ali ne sasvim nesličan oblik. Može da se umjeća pjesnika dovede u opreku s njegovim prilikama, pa se prividan nesklad izvije u višu slavu. Burns bio je neučen ratar i najveći sin svoje zemlje. Bio je, kaže Carlyle, »jedan od onih ljudi, koji dosežu do trajnih dubina, koji prednjače herojstvom među ljudima, a bio je rođen u siromašnoj kolibi u Ayrshireu. Najširа duša od svih britskih zemalja došla je među nas u prilici tvrdorukoga škotskog seljaka«.

Kanda je bio lagan prijelaz od Burnsa na Shakespearea. I u njega su uzeli, da su jadan početak i surova pustolovna

mladost povećali čudo pjesničke snage. Opreka je uveličavala njegov silni um i fantaziju, njegov samonikli genij, kome nema ravne. Znajući preokret, koji je imao skoro da dođe, danas sa sjetom čitamo zanosne riječi Carlyleove o »našoj siroti, seljaku iz Warwickshirea, štono je postao upravitelj kazališta, da bi mogao živjeti i ne prositi hljeba — — kojega je sir Toma Lucy htio poslati na »suhaču« — kome ne bi nigda na um pala poezija, da ga je Lucy ostavio na miru — ali koji je uza sve to najveće, što smo mi stvorili, i ne bismo ga htjeli dati u zamjenu za indijsko carstvo, toga junaka-pjesnika, jasan glas Engleske.

A tada je po prirodnom redu nastala druga škola kritičara, koji su počeli, gdje su romantičari stali, i preuzeli njihove tekovine. Prihvatili su Shakespearea, nepristupačni i nadčovječni genij, a prihvatili su i Shakespearea, čovjeka iz Stratforda niskog podrijetla i neznanih predaka. Čvrsto su se držali jednom rukom nebeskog pjesnika, a drugom mladog divljaka, ali su poricali, da su istovjetni. S većim oštroumljem, nego što su ga romantičari Shakespeareovci pokazali, spazili su neprimirljiv nesklad između njih, pa nisu znali drugog puta, da bi zagonetku odgonetali, nego da ih sasvim rastave. Bilo je nemoguće, da bi pjesnik i taj čovjek iz Stratforda mogli biti jedno. Da su priče, što su se o Shakespeareu pričale, bile neosnovane; da u istinu nije nigda prošao kroz sito i rešeto ni doživio svih onih nedaća, koje su mu podmetali; da u njegovoj mladosti i ranoj muškoj dobi nije bilo ničega, što bi se kosilo s književnom snagom, da ne izbije na javu — to je jedino moglo odriješiti taj čvor, otvoriti jedini pravi i izvjesni put, da izađu iz tog nedohoda. Da su izdašno prorešetali opis života, koji su slijepo prihvatili, bili bi uklonili sve poteškoće. Ali novi kritičari nisu pošli najkraćim putem do onoga, što je uistinu bilo. I njih su začarale čari romantike i paradoksa. Smionija romantika i još nevjerojatniji paradoks zaslijepili su i opčinili im duhove. Sasvim su rastavili Shakespearea od njegovih djela i gledali naokolo, kome bi ih mogli podmetnuti. Francis Bacon, čijih marljivih filozofijskih djela ni ono vrlo malo njegovih novih poklonika nisu ni čitali, prikazao se je njihovoj fantaziji. Pozdraviše ga kao svestranoga genija, koji je za sve sposoban i položiše lovor na njegovu glavu.

Od toga prvog koraka razvilo se to mišljenje, da je bilo čudo. Baconizam prometnuo se u vjeru, ima svoje gorljive bogomoljce i svoje strastvene govornike, njegove osvade našega najvećeg pjesnika danas su poznate pa i širem kolu čitalaca. S razgaljenim prezirom vidi u svima poklonicima Shakespearea, od njegovih prijatelja za Elizabete i Jakova, koji su ga lično poznavali, pa do današnjega dana tek četu smetenjaka i čudaka imenom Stratfordovci. Slučaj protiv pjesnika bio je izrađen vrlo pomnjivo. Počinje se sa žestokim pogrdama njegova života i vladanja, gdje priče o njegovu niskom podrijetlu raspreda grubo i strogo, da se čovjek čudi, okorišćuje se njima i uveličava ih načinom, da te jedino opominju one starinske društvene nesnosljivosti, što je danas zovu snobizmom. Njegova porodica i prijatelji jednako stradaju. Shakespeare, kažu, proveo je svoje prve godine kao čestiti Ovid među divljacima. Njegovi roditelji i sugrađani bili su čeljad prosta i neobrazovana. On je seoski čovjek iz Stratforda, mladić iz pokrajine, seljak, blesan, čauš. Kako je moguće, pitaju Baconovci u svome pobjednom nevjerovanju, da bi mlad čovjek, odgojen u dalekom seoskom kraju među neznalicama i glupanima, tek s kukavnim društvenim načinima, što ih je tamo mogao naučiti, s jadnim izgovorom i naglaskom, bez i najmanjeg vida učenosti i poznavanja dobra odgoja, mogao postati pisac djela tako izvrsnih i dotjeranih, tako punih znanja svake ruke, što odaju takovo poznavanje načina obrazovana društva.

Kad su se tako Shakespearea otresli, postavili su Bacona na njegovo mjesto, a nije lako doseći zašto. Engleska je imala tada puno žitelja i dva sveučilišta; njezin duhovni život bio je sjajan i zadahnut novom snagom; bilo je mnoštvo ljudi, u kojih bijaše i marljivosti i umne snage. Zašto bi, kad su pred Shakespeareom zatvorili vrata i mirno ga maknuli s pozorja, baš Bacon prije nego svaki drugi imao stupiti na prazno mjesto? Još nigda nisu dali na to pitanje odgovora, koji bi nas mogao zadovoljiti. Uzeli su, da su samo dva kandidata za to mjesto, Shakespeare i Bacon, pa očito valja birati tek između ove dvojice, pa ako se izluči Shakespeare, ostaje jedino Bacon. Razlog, što ga za to iznose, ne može se uzeti za ozbiljan. Osnovan je na jednoj poznatoj tvrdnji, koja se ukratko može izreći ovako: u tragedijama i komedi-

jama, što ih pripisuju Shakespeareu, ima izobila mjesta, koja opominju na stare klasike; one su uronile u klasičnu nauku, mogao ih je napisati samo veliki klasični naučenjak; Bacon bijaše najveći klasički naučenjak svoga doba, zato Bacon bijaše pisac.

Taj zaključak počiva na dvije pretpostavke, a obje se mogu pobiti. Klasična nauka, što se kaže u glumama, nije duboka; rijetko se vidi tako silno obrazovan duh, pa tako dotjeran i profinjen književni ukus, ali opsežnoj i točnoj načitanosti u grčkoj i rimskoj književnosti, da bi se podigla do naučenjaštva, nema traga; nema ništa, da bi se moglo izvjesno utvrditi, te je pisac drama uopće išto znao od grčkog jezika. A Baconov glas klasičnoga naučenjaka tvorevina je njegovih modernih i zavedenih poklonika. Pisao je lako i okretno latinski, pa se temeljito izvještio u tome jeziku; ali tako su se u ono doba izvještile stotine drugih Engleza. Grčki mu nije bilo tako lako, niti je taj jezik tako dobro poznavao, jer je grčke pisce redovno čitao u latinskim prijevodima. U »Napretku znanosti« spominje rečenice iz Homera, Pindara i Demostena u latinskom jeziku, a ničim ne naznačuje, da im latinski nije bio materinski jezik.

Kad su Baconovci odbacili Shakespearea kao pisca, utvarali su sebi, da su izlučili nešto do zla Boga nevjerojatno — neznalicu i neukog seljaka, koji se je razvio u velikog pjesnika. Ali su na to mjesto postavili još nešto nevjerojatnije. Tko čita Baconove »Eseje« i »Napredak znanosti«, pa onda »San Ivanje noći« i »Mletačkoga trgovca«, teško će zaključiti, da je sva ta djela zacijelo napisalo isto lice. Lako će se domisliti, da su »Eseji« i »Napredak znanosti« potekli od iste ruke. Spazit će sličnost, zapravo istovjetnost prozaičkog stila, slično duhovno gledanje i sličan red misli; naći će se u nazočnosti jednoga istog duha. Kad se obrne »Snu Ivanje noći« i »Mletačkom trgovcu«, naći će u obje glume isti oblik i ritam stiha, isti žar fantazije, istu šaljivost i dosjetljivost, istu milinu, sklad i ljupkost, pa će prirodno misliti, da je dva djela u prozi pisao jedan čovjek i da je te dvije pjesme pisao jedan čovjek; ali između djela u prozi i pjesama naći će razliku, koja se ne da izravnati. Nemaju ništa zajedničko nego da su pisani engleskim jezikom.

Tako su se Baconovci oslobodili jednoga čuda, tek da ga nadoknade drugim. Postavili su pisca duha tako sveopćega i opsežnog, tako divno okretnoga i promjenljivog, da mu nema ravna u svjetskoj književnosti.

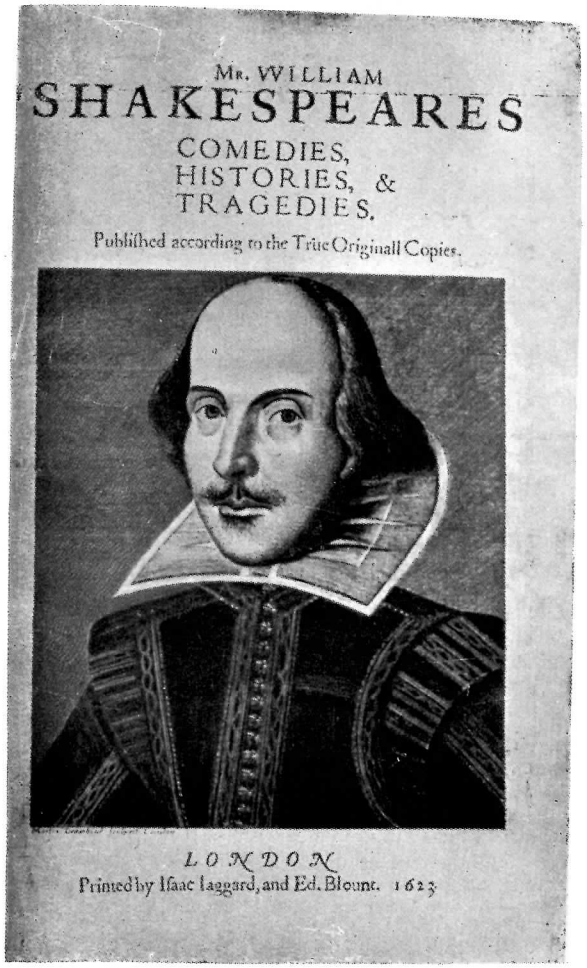
Videći, kako je slabo tlo, na kojem stoje, neki pisci odbacivši prava Shakespeareova ne će da se povjere Baconovcima. Oni se opreznije bore za Velikog Neznanovića. Ima dva Williama Shakespearea, oba su u Londonu u isto vrijeme i gotovo u isto doba. Prvi se rodio u Stratfordu, postao glumac, stekao novaca i povukao se u svoj rodni grad. Drugi je pisao drame, a sve, što se može reći o njemu, jeste to, da je pisao drame. Pa i njegovo pravo ime valjda je jedna od tajna u povijesti, jer Willam Shakespeare valjda je tuđe ime, koje je nemilo prevarilo svijet i ostavilo nas neuke, da se njegovoj istovjetnosti ne ćemo nigda doviti.

Razlozi, što ih u svome umovanju nižu skeptični pisci, dovode do osobitih posljedaka. Život velikog pjesnika, dokazuju oni, mora da pobudi zanimanje njegovih suvremenika i bude potomstvu poznat po pričama, što su ih oni sačuvali za spomen; pa stoga je nemoguće dopustiti, da bi tko mogao biti veliki pjesnik, ako mu ne znamo ličnu povijest. Istina je, da se ništa, pa ni njegovo rodno mjesto ni stoljeće, kad se je rodio, ne može točno kazati za Homera. Ali Homer je živio pred nekoliko tisuća godina, a Shakespeare samo pred tri stotine. O njemu bismo mogli očekivati čitav majdan podataka. Da je čovjek iz Stratforda bio pravi pjesnik, ne bi njegov opis života mogao ostati ovako nepotpun. Našoj radoznalosti o njemu bilo bi u velike zadovoljeno. Ali njegov pravi život obavio je zaborav. Iznijeli su pitanja, na koja ni jedan naučenjak ne može odgovoriti. Shakespeare je čovjek misterija, utvara, koja se lukavo izmiče, pa čovjek ne može zamisliti, a ni vjerovati, da je bio veliki pisac.

Da bi ispunili prazninu, nagovješćuju ti skeptični pisci drugo lice, koje je još više otajstveno i fantastično, još se lukavije izmiče. Pitanje, tko je napisao drame, napušteno je, jer to je problem, koji se ne će nigda na čistac izvesti. Ništa se ne može reći o piscu »Hamleta« i »Otela« nego to, da je živio i pisao u doba Elizabete i Jakova I., i nije ostavio drugog traga svoga boravka na zemlji. Maknuvši Shakespearea, jer o njemu tako malo znamo, postavljaju ti skeptični pisci na nje-

govo mjesto pravoga i čudesnog pjesnika, o kome ne znamo ama ni mrve. Zaboravljaju na tvrdnju, s kojom su počeli, da se taj problem ne da na čistac izvesti, pa tako njihovo dokazivanje svršava time, da dolaze u suprotnosti sami sa sobom.

Obično shvaćanje Shakespearea zamrsilo se do kraja u takova nastrana mišljenja. On je veliki pjesnik i ujedno veliki Neznanović; veliki vidjelac, koji se je brinuo samo za pare; veliki književnik, koji nije mario, što će biti od njegovih djela; veliki samostvaralački genij, koji je svakom prilikom pozajmljivao iz radova drugih ljudi. Zadatak je pisca pravoga i istinog života pjesnikova, da na pravu mjeru svede sve ove protivnosti, što su ih neznanje i samovolja nagomilale.



John Middleton Murry

ZNAČENJE RUSKE KNJIŽEVNOSTI

Značenje je riječ, što nameće smisao, a i sama je neodređena. Njome može da se kaže važnost, a može da se kaže tek smisao; po svoj prilici je najispravnija, a zato i najzgodnija, kad hoće da naznači nešto, što je između jednoga i drugog. Pa onda recimo, da je značenje što i važan smisao, a kušajući raspraviti značenje ruske književnosti, da kušamo objasniti njezin smisao, što je za nas od važnosti.

A ovdje opet sami možemo da budemo neodređeni. Mi smo stvorenja nestalna, ponajvećim dijelom maglovita. Pa kad ih i sabijemo u neki oblik, oblik ima više izbrušenih uglova. Ja sam na priliku čovjek, a i pisac, pa ruska knjiga ima za me smisao od važnosti u ta oba svojstva. Naučila me kao pisca, da je shvaćanje »umjeće«, što je svejednako vladalo engleskom književnošću, kad sam počeo svoje naukovanje, osnovano na čisto modernom i jednostranom isticanju pojedinoga, formalnog elementa u književnosti; da je uzvisivanje, kako je to Walter Pater nazvao, svojstava duha na račun svojstava duše, koja je držao za dragocjenija. Drugim riječima, ruska knjiga ima svoje naročito i posebno značenje u čisto književnoj evoluciji modernih vremena. Učinila je više nego ikoji drugi pojedinačni utjecaj, da smanji ugled francuskoga shvaćanja književne umjeće.

To je bez sumnje važan smisao ruske književnosti, ali to je njezina posebna važnost. Kad bismo je htjeli da rastvorimo, po svoj prilici bismo našli, da je tek spolja vidljivi znak značenja druge vrste. Uza sve to postoji sama za se. Kad bismo rekli u najširem smislu, tehnički utjecaj ruske književnosti bio je već znatan, a tek je počeo.

Ali značenje ruske književnosti, kako ga ja shvaćam, kud i kamo je veće, kud i kamo neposrednije i jednostavnije

od toga. Česti ličnosti, za koje je važno, najjednostavnije su, najzgoljnije i najbitnije česti — oni elementi naše prirode, koji, da tako kažemo, i ako to danas nije više u običaju, nada sve žude da budu dobri.

Ruska je knjiga sasvim prožeta, upravo prezasićena mislima o problemu, što valja a što ne valja da radimo. Ne samo u pisaca velikana vrije taj problem u duši bez prekida, nego i u manjih . Ne pokreće stvaralačku pobudu samo u Tolstoja i Dostojevskoga, nego i u Gogolja i u Čehova. Ne može se, doduše, reći, da je to samo po sebi nešto novo, i ako mislim, da je pribiranje sve snage neke knjige oko takova problema nešto vrlo novo. Ali što je bez sumnje novo, jeste prijeki put, kojim se ruski pisci svagda ravno približuju tome problemu.

Problem, koji ih muči, jeste problem, što valja a što ne valja da radimo. Pitanje, koje im je uvijek na umu, jeste: kako da živimo? a za duh, s kojim mu se približuju, može se jedino reći, da je duh potpune vjernosti ljudskomu rodu. Time mislim reći, ruski pisci drže po prirođenom nagonu za zasadu: način života, da bi u istinu zadovoljio, treba da je osnovan na skladu čovječjih snaga. Srce i um treba da su jedno. Ne smije da bude djela tek na komade. Kad se zahtjevi moralne prirode čovječje kose sa zahtjevima njegove intelektualne prirode, kuća se je raspuknula na dvoje i mora da propadne. Što je dobro, kaže Rus, treba da bude istinito.

U bitnosti, rekao bih, to je grčko naziranje. Ma već sama pomisao, da grčko naziranje poređujemo s ruskim, čini se fantastična. Ne možda zato, što su sama naziranja tako od temelja različna, nego što je tako različna i žestina, s kojom ih se drže. Ima još jedan razlog očitoj nejednakosti, ali o tome poslije. Prvo je razlika u žestini. Nema sumnje, neki od uzroka tome leže duboko u ruskoj ćudi, ali barem jedan mi Englezi zacijelo možemo da procijenimo. Rusu nigda nije bilo dano lično političko izdovoljenje čovjeka. Grk ga je imao, i mi ga imamo, ali Rus nigda. A dvije su glavne dobiti, što dolaze od prirođene nesmetane političke djelatnosti. Jedna je, da oduzima veliki dio duhovne snage, koja negdje mora da nađe oduška, a druga je navika poravnivanja, praktičan smisao za ustupke, što ih valja učiniti, ne toliko drugim ljudskim bićima, koliko životu samom; nagonsko znanje, da život ne može da bude savršen, da u najboljem slučaju može da bude tek neko približavanje željama srca; da je neka čudna

nesavršena smjesa, pa da nam je prihvatiti tu njegovu nesavršenost.

Rus naprotiv ima golemu količinu duhovne snage nezaposlenu time, pa nije naslijeđenom mudrošću vjekovnog iskustva bio prinuđen, da se pomiri s nesavršenošću života. Upotrijebio je svoje snage, da ga svestrano ispita, strastveno, ali u apstraktnom smislu, do u najtanje tančine, ali spekulativno. Sama činjenica, da nije mogao dokučiti ugleda, još ga je više uvjerila, te valja da bude savršen.

Nisam voljan, da suviše ističem ovu protivnost. Važna je, zacijelo, ali ja bih rekao, da smatrajući tu osobitost ruskoga duha posljetkom njegove političke povijesti možemo uzeti za uzrok, što je uistinu posljedak. Što se nama Englezima čini nedostatak u Rusa, što nije razvio svoj politički sustav, kojim su se njegove snage mogle izdovoljiti, može da uopće ne bude kakav nedostatak. Može prosto da bude, te Rusu nije puno stalo do one vrste života, koju mi držimo, da je prirođena čovjeku. Valja nam na priliku računati sa činjenicom, da su se mnogi veliki ruski pisci ili pomirili sa samodržavnom vlašću ili su izjavili, da ne mare za političke reforme, jer je to stvar bez nikakih duhovnih posljedica. Zasada možemo da biramo: ili je osobita žestina duha, što je našla izražaja u ruskoj knjizi, posljedak, što mu nije bilo dano redovno političko izdovoljenje, ili je uzrok, što ga nije bilo. Stara samodržavna vlast ili obrnuta samodržavna vlast, što je sada došla na njezino mjesto, može prije da bude znak nego uzrok duhovnog stanja, koje je nama strano.

Nego, eto nama strana duhovnog uzduha pa valja kušati, da ga dalje odredimo. Možda mu se možemo približiti, ako uočimo drugi čudni elemenat u ruskoj knjizi. I tko je tek letimice proučavao rusku knjigu u devetnaestom stoljeću — a jedna krupna činjenica u nje je to, da čitava pripada devetnaestom stoljeću — bit će mu u oči udarila golema razlika između stvaralačke književnosti i kritike. Kritičari, pa i ljudi, kao što su Bjelinskij i Mihajlovskij, kao da nisu nimalo ravni književnosti, kao da su se od nje odvojili, da čovjek gotovo ne može izmjeriti koliko. Ruski kritičar svagda sudi o piscu po političkim načelima, što ih iznosi ili — a to kao da je najstrašnije zločinstvo od svih — po političkim načelima, koja je propustio da iznese. To je, kako mislimo, dosta jasno. Pod cenzurom samodržavne vlasti bješe neminovno, da je

knjizi bilo uzeti na se teret i iznijeti mišljenja i razlaganja, koja su u prvom redu politička; to bješe jedini put, kako su mogla biti izrečena. Knjiga od velikog pisca bijaše politička izjava, a ako navlaš nije imala političke namjere, bila je (a možda još s većim pravom) svejednako politička izjava. Tu pojavu možemo da razumijemo. Ali što je još zanimivljivije, jeste to, da su ruski pisci sami prihvaćali kritiku takove vrste. Držali su je za prirodnu, a što je još znatnije, kad su se sami dali na rabotu kritike, bila je kritika ove vrste, što su je pisali. Tko je čitao romane Dostojevskoga, a uza to čitao »Dnevnik jednoga pisca«, redovne periodske kritike, što ih je pisao u posljednjim sređenim godinama svoga života, bit će mu za cijelo udarila u oči čudna opreka između tih spisova. Vidi pisca romana, kojega nije nitko natkrilio u psihologijskom crtanju do u najtanje tankoće, gdje piše kritike sastavljene od početničkih etičkih načela i političkih priviđenja, a međutim spisuje »Braću Karamazove«. A tu čudnu stvar vidimo i u Tolstoja.

Nama se to čini čudna stvar, pa sam dugo o tome razbijao glavu. Zaboravio sam, da uzmem u račun položaj promatrača. Zaboravio sam, da sam Englez, koji je od prirode navikao, da gleda na politiku, a u neku ruku i na etiku kao na posve praktične stvari. Zaboravio sam na onu podjelu djelatnosti praktične i misaone, koja je izvor naše političke snage. Iznenada mi je sinulo, da za ruski duh ta podjela ne postoji; da je njemu svjetovna vlada čovjeka bila uistinu tek simbol ili parabola duhovne, pa — ako mi se prosti ovaj u duhu polet u povijest — da je Sveta Rusija u istinu bila novovjeko utjelovljenje one čudne, pola istinske, pola legendarne ustanove, za kojom naša fantazija tumara kroz maglu tamnoga vijeka, svetoga rimskog carstva, u koje je pred dugo i dugo stoljeća papa Hadrijan uveo Karla Velikoga. Ni onda nije postojala podjela svjetovne i duhovne vlasti; i onda se je političko jedinstvo čovječanstva vidjelo potrebna zamisao prosto zato, jer svi ljudi imadu besmrtne duše, jer su braća u Kristu, a na zemlji treba da budu jednaka djeca dvaju velikih namjesnika Božjih.

To je, mogao bi tko reći, zamisao srednjovjekovna. Jeste, ali zato nije manje uzvišena. Sveto rimsko carstvo, kako ga je srednjovjekovni duh zamislio, trajalo je tek kratko doba; sveto

rusko carstvo trajalo je tek kratko doba. Ne treba da iznesem poređenja tih dviju ustanova jedne s drugom, tek hoću da spomenem, ako sebi zamislimo svetu Rusiju devetnaestoga stoljeća kao u neku ruku povratak svetoga rimskoga carstva Karla Velikoga, ako uočimo, te su njihove osobine u nekim bitnim ustanovama slične kao jaje jajetu, da možda lakše možemo procijeniti osobitost i važnost ruskog duha i književnosti, koja ga je iznijela.

Jer jedna stvar, ono točno podudaranje duhovnih i svjetovnih prilika čovjeka, kako su ga u doba carstva Karla Velikoga zamišljali, nas zabunjuje. Mi ih dijelimo do kraja. Čitave periode naše povijesti bile su namijenjene njihovoj rastavi; vjera je, mi kažemo, lična stvar čovjeka. Nema sumnje, da je ta praktična nauka, što smo je naučili, dragocjena, a kako je dragocjena, možemo razabrati iz činjenice, da se je drugi svijet u tome za nama poveo. Ali zapravo je ta praktična podjela tek približna. Vjera podnipošto nije lična stvar čovjeka, kad mu jedna vjera nameće dužnost, da ljubi svoga bližnjega, a druga da pohara Misirca. Politička je praksa Zapada, da se ne obzire na vjeru čovjeka, nego mu prosto ne da poharati Misirca. Mi određujemo pravna pravila po našem praktičnom znanju, što bi čovjek učinio, kad bi se našao u takovoj prilici, pa mislimo, da mu mirne duše možemc prepustiti, neka sam odluči, kako će u toj prilici postupati. Sadašnje je naše pokoljenje pametno, mi živimo pod vladom zakona, pa smo se tome tako naviknuli, da na to i ne pazimo.

Možda bih najbolje mogao istaći čudnu razliku duše, kojom je ruska knjiga zadahnuta, kad kažem, da ruski duh prirodno ne živi pod vladom zakona. Njemu djelo nema već samo po sebi svoju određenu i konačnu važnost kao nama. Djelo je tek očitovanje neke misli, ili nekog vjerovanja, neke želje; a često i obrnuto, što neko misli ili vjeruje, to mora da radi. Kao što su duhovne i svjetovne stvari bile neodrješivo povezane u rimskom carstvu pod Cezarom, u kome je bila utjelovljena ujedno i država i crkva, baš tako su u pojedincu Rusu djelo i vjera bili jedno; nema rastave između praktičnoga i duhovnog čovjeka. Zato što sam od prilike nazvao »problemom, što valja a što ne valja da radimo«, na kome se temelji ruska knjiga, nije, kako bismo po toj uzrečici mislili, poglavito neki praktični problem. Ne radi se toliko o tome, kako će čovjek raditi, koliko o tome, u što će čovjek vjerovati?

A kad nam se čini, da glasoviti ruski kritičari zadaju glasovitim ruskim piscima pitanja nezrela i gotovo neznatna, oni u neku ruku govore u parabolama. Neka politička dogma ima u njih čitavu pozadinu vjerskoga ili duhovnog uvjerenja.

Ruski duh, rekao sam, prirodno ne nastava u carstvu zakona. Njemu neko djelo nije određena, odjelita stvar, nego je, da tako kažemo, tek odraz neke misli. A neposredno odatle izvire razlog, ili barem jedan razlog svojstvu ruske knjige, što udara u oči i čitaocu, koji je samo letimice u nju zagledao. Onaj čas, kad damo znamenitost samom djelu i shvatimo umom tu djelom izraženu znamenitost, umanjuje se volja k određenom moralnom sudu, a ne samo volja nego i mogućnost. Samo dok se gleda spolja (ili zakonski), ostaje neko djelo stvar, o kojoj možemo da sudimo pravo ili krivo s jednakom izvjesnošću, kao kad izričemo, da je neka poštanska škrinjica crvena. Počnemo li promatrati djela kao česti misli, ta izvjesnost nestaje. Misli i vjerovanje mogu, dašto, biti krivi, ali, pravi, ili krivi, imadu vid neminovnosti. Počimamo osjećati, da čovjek ne može nego misliti u nekom određenom smjeru baš tako, kao što ne može spriječiti boje svoje kose; ako možemo pregnuti i učiniti onaj za nas tako težak skok, što dijeli djelo od misli, ne možemo drugo, nego da idemo dalje i vidimo misao kao neki odraz ličnosti, a ličnost kao neku stvar danu, konačnu, nepromjenljivu, i u neku ruku čudesnu i svetu. Dali smo praktičnoj i duhovnoj prirodi čovječjoj jedinstvo, kojega ne možemo opet razdijeliti nekim moralnim sudom.

Ruski duh (ili barem duh ruske knjige) nije samo prost od moralnih predrasuda, nego i zazire od bilo kakova moralnog suda, da ne može više. Ima, kako bi neki ljudi danas rekli, naučno naziranje, kako ljudi da provode svoj vijek, ali mu se nije dovio naučnim gledanjem; a duh ruske snošljivosti uistinu je po svojoj biti tako daleko od naučne hladnoće kao od engleskoga duha i snošljivosti. Rusko oko gleda čovječanstvo u toplom svijetlu, nauka u jarkom, ali hladnom. S druge strane naša je engleska snosljivost neka praktična krepost, mi oklijevamo unositi se, ali ne oklijevamo osuditi. Rus oklijeva osuditi, ali ne bi oklijevao unositi se. Mi smo našu mudrost stekli stoljećima političkog iskustva i pokušaja; mudrost ruskoga duha, drugoga soja nego li je naš, visi oko njega kao oblak slave i dolazi iz daleka. Odatle imamo dalji paradoks, opet tek prividan, da je u narodu, koji kao nijedan

drugi ima duha snosljivosti gotovo božanske, još u najprvim počecima shvaćanje lične slobode, kako je mi razumijevamo.

Nadam se, da se ove razlike ne će vidjeti dosadne, izvještačene i gotovo kazuistične. U neku ruku idu u tankoće, ali mislim, da su i osnovne. Meni je, kad uđem u ruski duh, kao da ulazim u svijet drugoga duhovnog opsega. Svagdje te sreta strano, sve te pobuđuje, a sve je čudno; čovjek je intuitivno svijestan logici, što drži skupa taj nepoznati svemir, ali mu je mučno, da jasno odredi njegove zakone. Rekao bih, da je razlika između ruskog naziranja i našega u isti mah i jednostavna i duboka; treba tek da gledamo život promijenjenim očima; ali dati računa o promjeni, što je potrebna, možda je teže nego ju učiniti.

Nagonsko odvraćanje od moralnoga suda, koje sam kušao razložiti, vodi ravno do nekih čudnih posljedica. Rus je kao i drugi i više nego većinom drugi svijestan, da u svijetu ima bol i zlo, ali on kud i kamo manje nego drugi može da pregne i pripiše ih krivici pojedinca. Prinuđen je vjerovati u zlo i dobro, što apsolutno postoje. Ili da radije kažem, to je u što želi vjerovati. To je vrsta izvjesnosti, apsolutnog uvjerenja, gdje bi njegova duša mogla naći mira i pokoja; a želja, da se dovije takovoj izvjesnosti, kako bih rekao, pobuda je, što pokreće one velike Ruse, koje su njihovi zemljaci tako prostodušno i ponosno nazvali »Bogotražnicima«. Dostojevski se je puno trudio, da bi zamislio i stvorio ovakav tip — ljude, koji navlaš vrijeđaju moralne zakone, koji svijesno gaze svoju savjest, samo da vide, hoće li iza toga doći odmazda. Hoće li ih Bog kazniti, da dokaže, da li On postoji. (Poput one našega Lavoslava Vukelića: »Bože, Bože, ako jesi, gdje si? Pr.) Iza svega toga krije se osjećaj: ako čovjek ne će da osudi, Bog mora; ako Bog ne osudi, nema Boga. To je tek da se kaže, ali ruska ideja vjere, kršćanstva, nije tako strašna kao to; pravo je kršćanstvo Rusije osnovano na vjerovanju, da je Bog ljubav. I to je istina. Ruska duša nagonski upire oči u lik Kristov, koji je u neku ruku utjelovljenje najvišega ruskog morala. Ali razliku, što ju svi ljudi donekle osjećaju između Krista i Boga, tjera Rus do skrajnosti. Toliko cijeni i poštuje Krista čovjeka, da ne može pravo zamisliti Njega kao Krista Boga. Krist je moralnost, ali Bog valja da je istina. Bog, za kojega »Bogotražnici« daju svoje živote, da ga nađu, jest

Onaj, kojega je Krist dozivao na umoru: »Bože, moj Bože, zašto si me zapustio?«

Ove su napomene o vjeri bile prijeko potrebne, jer je lik Kristov od glavne važnosti za rusko naziranje. Tolstoj i Dostojevski, kojima se je On u njihovoj fantaziji toliko prikazivao, bili su u tome kao i u mnogom drugom tek veliki tipovi ruskoga duha. Veliki Rusi tako su često ljudi, za koje vrijede riječi Dostojevskoga: »Tako ljube Krista, da je za njih kršćanstvo nemoguće«. No tu pobudu Bogotražnika valja općenitije da držimo za pojedini oblik ruske žudnje za apsolutnim.

Gotovo bih rekao ruske žudnje za apsolutizmom. Ruska duša promatra svijet, u kome ona ne može ni da sudi, ni da osudi. Međutim neko treba da sudi i osudi, ako će se uopće živjeti u tome svijetu. Pa tako se ruska duša često u svjetovnim stvarima zadovoljava, da prepusti pravo suđenja i osuđivanja samovoljnoj vlasti, pa je gotova, ako treba, da nađe za to duhovnog opravdanja, kako je to Dostojevski učinio. A dva druga velika ruska pisca, Tolstoj i Čehov, u svome srcu nisu marili za politiku. To je njihovo naziranje, ja bih rekao, tek praktično ispoljavanje želje, što svejednako klije u ruskoj duši — želje za izvjesnim, o kome nema dalje sumnje. Život, kako ga ruska duša vidi, beskrajno teče, nikakve šare crne i bijele, dobra i zla, već u nedogled samo sjaje sivo. Ruska duša uzima sve u životu za opravdano, vidi izgovora za sve. Ali tu nagonsku snosljivost naknađuje čudesnom dogmatskom strogošću, gdje bismo to najmanje očekivali — u intelektualnim stvarima. Neka politička teorija može u Rusiji da postane sveta kao Božja riječ; a skoro smo vidjeli, kako se jedna širi sa svim pripacima ognja i mača kao u vjerskom sudu. Tako je Dostojevski mogao da bude užasno nepravedan prema Turgenjevu, prosto zato, što je Turgenjev mislio, da bi Rusija mogla mnogo naučiti od zapadne Evrope. A Tolstoj je opet mogao da bude užasno nepravedan prema čitavoj prirodi čovječjoj prosto zato, što se je u svojoj žudnji za apsolutnim odlučio, da ga nalazi u duši seljaka. Svaki, tko je čitao Tolstojevo djelo »Što je umjetnost?« ili navale Dostojevskoga na Zapadnike, a ne zna njihovih romana, rekao bi, da je veliki Rus bio svagda i veliki bogomoljac.

Imao bi krivo, do Boga krivo. Intelektualni dogmatizam ruskoga duha u obrnutom je omjeru prema snosljivosti ruske duše; on je, kako sam kušao pokazati, njezin posljedak.

Rus prašta toliko, te kad kuša, da će osuditi, ne može da bude sudija. To je naziranje njemu strano.

Ali ruski je dogmatizam sporedno svojstvo. Osobit je i neodlučan, pa s toga razloga vrijedan pažnje, ali nije bitno svojstvo ruske knjige. Posljedak je očajnoga intelektualnog otpora ruskoga duha protiv svojih rođenih nagona. Ruskomu piscu dojadi da prihvaća sve; osjeća, tek je za jedan vlas udaljen od toga, da ne prihvati ništa — ta je općenita simpatija bliska nihilizmu (kao što to i jeste) — pa se hvata neke izvjesnosti u nadi, da će mirovati. Ali ne nalazi mira. Ruski duh ne može mirovati. Nema pokoja već luta po licu zemlje i badava traži stanak. Kad je Dostojevski rekao, da ruski putnik treba sreće svih ljudi, da u tom nađe svoj pokoj, rekao je istinu. Ali ta je istina dvosjeklica. Možemo da je držimo ili za dokaz duboka nemara ruskog duha za intelektualno pregnuće, ili za krajnju beznadnost njegovih nastojanja. Čovjek, koji je u svojoj sreći zavisan od sreće svega čovječanstva, osuđen je na bijedu, pa će sve svoje dneve provoditi u tuzi i nevolji, jadovati, dok je živ.

A time smo se, kako bih rekao, dotakli prave jezgre i srčike ruske knjige, tajne njezina čara i značenja. Potpuno prihvaćanje — nihilizam: to su stožeri ruskoga duha. Oni pripadaju jedan drugomu, oni su odraz iste zazbilje, a oba su nama jednako strani. Opseg ruske knjige veći je od onoga, kome smo se mi redovno naviknuli. Dobro pazim, da ne rečem, da je veći od sadašnjeg opsega engleske knjige, s razloga, koje ću kušati da iznesem. Možda mogu to poređenje najbolje odrediti ovako: ima kajda na višem i nižem kraju osmine, koje obično ne zvuče u zapadnjačkoj knjizi, a svejednako zvuče u ruskoj. Te više kajde tijesno su povezane s nižima, zavise u svome bitku jedne od drugih. Ali teško je, da bi obje u isti čas zazvučile u drugoj knjizi van u onoj, koja je predstavnička, to će reći u drami ili u romanu. U čistoj poeziji mogu da zvuče tek više kajde. Kad je engleska poezija imala svoj najopsežniji oblik, kad je bila dramska, zvučile su obje, i više i niže — u Shakespeareu nada sve, ali i u nekih drugih dramskih pisaca Elizabetina doba, u Marloweu časovito, u Websteru trenutno. Nu u naše drugo veliko književno doba, na početku devetnaestog stoljeća, kad bijaše doba nedramske poezije, čujemo samo više kajde. Ali im ne

poklanjamo velike pažnje zato, jer su osamljene; više kajde nemaju tu tamnog opsega nižih kajda za sobom tako očito, da bismo njihovo značenje živo osjećali.

Ja ću se vratiti na to i kušati, da objasnim svoje mišljenje. Zasada ću tek reći, da je običan opseg ruske knjige, koja je gotovo čitava predstavnička knjiga — knjiga romana — veći od običnog opsega naše. Mi možda nemamo drugog pisca do Shakespearea, koji je iznio u onom smislu, u kome ga Tolstoj, Dostojevski i Čehov iznose, naziranje potpuna prihvaćanja, to će reći, shvaćanje ljudskoga života kao nešto, što biva u s v i m a svojim pojavama, a biva s pravom. »Ne kuni se, da ne ćeš nositi prosjačke torbe ni doći u zatvor«, kaže jedna stara ruska poslovica. Pa ako se i možemo sjetiti mnogih zapadnjačkih pisaca osim Shakespearea, koji se nisu zakleli, da ne će nositi prosjačke torbe ni doći u zatvor, a opet o njima razmišljamo, vidjet ćemo, da su bili svijesni, makar su prividno prihvatili pakao, da to bijaše svijet drukčiji od njihova. Mogli su prijeći crtu, što dijeli svjetove, ali nisu nigda zaboravili, da postoji ta crta, što luči ovce od koza, dobro od zla, sretno od nesretnoga. Znadu, da su se ponizili. Ali ruski pisac ne zna. Njemu je teško, ne možda zaboraviti, da ta crta postoji, nego vjerovati, da uopće postoji. »Da bi čovjek sudio između dobra i zla, između sreće i nesreće«, kaže Čehov negdje u svojim pismima, »trebalo bi da ima oko Boga«. To valja shvatiti po slovu; to znači, da čovjek upravo zato, jer je čovjek, ne može da sudi. To zvuči dosta poznato našemu uhu. Mi smo od svoje mladosti čuli: »Ne sudite, da ne budete osuđeni«. Znamo te riječi i predobro, baš kao što znamo onu: »Ja vam kažem, ljubite svoje neprijatelje«. Ali što se tiče jezgre pod tim riječima — tko je na Zapadu igda i u snu pomislio, da u to vjeruje? Ili tko je od Engleza igda pustio, neka Bog sudi opakomu ili neka kazni njegove neprijatelje? Ele, sva je naša civilizacija sazdana upravo na protivnome od toga vjerovanja. A i pravo je, da je tako sazdana, jer osjećamo, da takovo vjerovanje ne koristi. Pa uistinu i ne koristi. Ali nam rijetko kad pade na um, da smo ne slušajući vjerovanje, koje ne koristi, unaprijed sudili o posljetku. Mi nigda sami sebi ne kažemo: Možda je istina, da je važnost tih tamnih rečenica osnivača kršćanske vjere upravo u tome, da one ne koriste; da su sasvim i apsolutno

nemoguće u praktičnom životu; da znače, ako čovjek »hoće da vidi Boga«, valja da pograbi život u svoje dvije ruke i baci ga u bezdan; da je potpuno kršćanstvo i potpun nihilizam.

Ne treba da razlažem, da je ruska knjiga potpuno kršćanska u tome mističnom smislu; ali mogu da uvjerim svakoga, da je više kršćanska od svake knjige, što je igda bila. Fantastična je, čudesna i čarobna nama baš onako, kao što su riječi Kristove fantastične, čudesne i čarobne. Čovjek osjeća, da duh, koji ju pokreće, jednako o tome radi, da ljudski život metne na očajnu kocku; da je gotov uvaliti se u svaku pogibao, tek da se dovije konačnoj izvjesnosti, tek da »vidi Boga«. Tolstojev kraj, kad je od kuće otišao u tamu, da nasamo dočeka svoju smrt, odbacio od sebe konačnim simboličkim kretom svu sreću ovoga života, do kojega nam je najvećma stalo, značajan je za najjaču pobudu u ruskoj knjizi. To je osjećaj, da ima neka tajna života, koja se može otkriti jedino nekom čudesnom žrtvom, pa da nikako ne možemo poimati, što je život, dok se ne otkrije. I ljudi od nauke govore o tajni života, ali za tajnu života u tome smislu Rus mari malo ili ništa. Muči ga želja, da dobije odgovor na pitanje: Zašto ovaj smrtni život ljudski i što je on? A ta je muka tim ljuća, jer on zna bolje i točnije nego drugi većinom, što j e s t e ovaj smrtni život. Gledao ga je ne žmireći, bez ružičastih naočari. Ni jedna druga knjiga ne dovodi nas u tako tijesan dodir sa životom kao ruska. Tolstoj s jedne strane, Dostojevski s druge kao da su potpuno ispitali svemir čovječjih djela i misli. A upravo zato, što vide toliko i tako jasno, svejednako im se po glavi vrza pitanje: Zašto? A kršćanski odgovor, ili da općenitije kažem, vjerski odgovor na to pitanje jest, da je Bog tako naredio. Tko može zaista prihvatiti taj odgovor, pobožan je čovjek, ali može ga zaista prihvatiti samo onaj, tko je zaista vidio. Ruski pisac n e p r i h v a ć a toga odgovora. Time pokazuje ono, što sam nazvao njegovom vjernošću ljudskomu rodu. Ako je Bog tako naredio, onda on odgovara kao Čehov: »Treba da vidim oko Boga«. Ako ima sklada, treba da ima sklada, koji je vidljiv čovjeku. Ako je vidljiv Bogu, čovjek treba da uzmogne biti Bog.

Ta mučna raspra teče svejednako dalje diljem djela Dostojevskoga. Dostojevski je jasnije nego ikoji ruski pisac

zaodio to prijeporno pitanje u umno i domišljato ruho. Iznio ga je potanko u »Braći Karamazovima«. Ivan Karamazov vraća Boga ulaznicu. Ako ima sklada, kaže, on će se kratiti, da ga prihvati. Bol, što ga je podnijelo i jedno ciglo dijete, učinit će nesklad; nitko ne može da to okaje. I kad bi mu jednoga dana bilo objavljeno, da ima sklada, kaže Ivan, požuriti mu se je, da ga unaprijed odbaci. Ne će da plati cijene za nj. Uza sve to, upravo ono, što Ivan odbacuje, njegov mladi brat Aljoša proćućuje i doživljava; pa kako baš u duši osjeća sklad, Aljoša ne može da se povede za Ivanom i odbaci ga. Nema logike u tome svršivanju; to je čudo. Ivanovo odbacivanje osnovano je, dok se to čudo ne dogodi, i ako je i Ivan sam priznao tu čudnu ljubav u svome srcu prema »ljepljivim pupovima«. Ali ta prirođena ljubav k životu i to umno odbacivanje života nisu se nigda mogli pomiriti. Nikakva promjena svijesti nije dostajala, trebalo je naći novi put shvaćanja. A novi put otvorio se je Aljoši.

Mjesto, što se počima s ovim riječima, poznato je svima čitaocima Dostojevskoga: »Nije se ni časka zaustavio na stepenicama, već je žurno silazio; duša mu je plivala u zanosu i čeznuću za slobodom, prostorom, otvorenošću. Nebeski svod, pun zvijezda, što su blago sjale, prostirao se golem i nedohodan nad njim. Kumova slama tekla u dvije blijede struje od zenita do obzora. Hladna, nepomična, tiha noćca obavila zemlju. Bijeli zvonici i zlatna kubeta katedrale odsijevala od neba kao safir. Bujno jesensko cvijeće u lijehama oko kuće spavalo do jutra. Tišina zemlje kanda se je stopila s tišinom zvijezda. Misterij zemlje sjedinio se s misterijem zvijezda«.

Taj posebni oblik, u kojem je izrečen taj zanos prihvaćanja, osobina je Dostojevskoga; ali ja bih rekao, da ćemo susljedicu misli, kojoj je taj zanos vršak, i taj vršak sam naći još divnije izrečen u Shakespeareu. Shakespeareovo posljednje doba, doba »Perikla«, »Zimnje priče« i »Bure«, često su nazvali dobom vedrine. Ja ne mislim, da je bilo išto vedrije od posljednjega doba Dostojevskoga, Tolstoja ili Beethovena; ja ne vjerujem, da je genij najvećih ljudi igda vedar. Što se u njima zbiva, rekao bih, tek je to, da napuštaju borbu, da bi se dovili. Možda sam brz spravljati događaje pod jednu kapu, ali svakako rad bih, da istaknem čudnu sličnost vedrine Shakespearea i Dostojevskoga. Ako promatramo posljednje

glume Shakespeareove, vidjet ćemo, da im je svima zajedničko neko isticanje mladosti pa neka čeznutljiva, pola izvjesna vjera u nju. Perdita, Imogena, Marina, Miranda, Ferdinand, Florizel, to su bila lica, što su se Shakespeareu vrzla po glavi, kad je počeo starati. Dalje ćemo, mislim, dopustiti, da te glume tako zvane »vedrine«, za koje su tako često tvrdili, da odgovaraju problemima velikoga tragičnog doba, što se je počelo s »Hamletom«, a dostiglo svoj vršak u »Antoniju i Kleopatri«, uistinu nimalo ne odgovaraju tim problemima. Glume posljednjega doba uzanijih su vidika, uopće se primaju čovjeka, kao da je Beethoven »Devetu Simfoniju« ili »Missu Solemnis« (Svečanu misu) svršio poput Mozarta, prekrasno, čarobno; tek kao da su odskakutale od punog udarca ljudskih sudbina. Tako se Shakespeare u svoje posljednje doba odvraća od svojih problema. Osjećamo, da su mu dojadili; da je vidio, te se ne mogu oprovrći u prilikama ljudskoga bitka, iz kojih nastaju. Sad se je dao da stvara novo pokoljenje bića, koja svejednako vuku sa sobom svoje oblake slave, mlada srca, oko kojih se sjene uze ne će nigda zatvoriti, duše,

> Za koje je misterija tegoba,
> Za koje mučna, nemila težina
> Sveg ovog nerazumljivoga svijeta
> Rasvijetlila se,

i više nego se rasvijetlila, netragom je nestala za svagda. Shakespeare je u svojoj mašti predvidio rođenje novoga koljena, koje će kao Miranda gledati na svijet zanesenim očima čuda: »Vrli novi svijete, što imaš takve ljude!« Shakespeareove su Mirande i Perdite slika i prilika Aljoše Dostojevskoga. Ne možemo da kažemo, koliko su ta dva genijalna čovjeka vjerovala u svoje rođeno stvorenje; možda manje nego mi, ali smisao stvorenja jest isti.

Istakao sam ovo poređenje, da bih dokazao, što sam prije natuknuo — da se ideje ruske knjige u bitnosti ne razlikuju od onih, što ih naša iznosi, a možda je ta istina bila slučajno potvrđena time, da sam umovanje, iz kojega je Dostojevski tražio izlaza, vrlo lako a do kraja objasnio nekim stihovima iz Wordswortha. A mogao bih ga isto tako objasniti nekim mjestima u čudnom, zamršenom tekstu konačnog izdanja Keatsova »Hiperiona«. Ideje, kojima se ruski duh zabavlja, nisu njegove posebne, nego općenite. Čime se ruska knjiga

odvaja, jest jasnoća i prostodušnost, s kojom iznosi te ideje i umovanje, iz kojega nastaju; način, kako su se stvaralačke snage čitave književnosti u njima kao u biljuru sabrale, i opsežnost, s kojom su prikazane. Engleski genij, u svojim najvišim izjavama ne manje pristupačan tim najvećim duhovnim pitanjima, diže se više postepeno nego ruski iz carstva praktične svijesti. Nagli spekulativni polet Rusa, koji u jednom mahu obuhvati i svjetovno i duhovno; ona gotovost časom metnuti čitav zemaljski život na kocku; onaj duboko u ruskoj duši ukorijenjeni osjećaj, što su ga izrekle riječi ruskoga kritičara, da je »ikakav odgovor bolji od nikakova« — ta svojstva nisu jezgra i srčika engleskoga genija, pa da su to njegova dragocjena svojstva, bila bi sebi prokrčila put.

Razlika je, kažem, poglavito u snazi osjećaja. Rus nije prošao kao mi kroz stoljeća svoje povijesti, proživljena, da bi dotjerao bitak, gdje posljednja pitanja ne ulaze da smetaju. Njega ne tereti naslijeđena socijalna mudrost, da bi podržavala (s jednoga gledišta), zaustavljala (s drugoga) njegovu naglost u pitanju sustava svemirskoga. Zato ruski duh uzima drugi mah nego naš, pa smo kadšto polagani, da spoznamo našim umom, i ako smo to prilično brzo spoznali svojim srcem, blisku srodnost osnovnih motiva u velikoj ruskoj knjizi i u našoj.

Ruska je knjiga, ako se gleda historijski, uistinu dopunila našu. Prvenstvo, koje je bilo u nas na početku prošloga stoljeća, bez sumnje je prešlo k Rusima. Ali probleme, koji su mučili naša tri velika pjesnika pred jedno stoljeće, Wordswortha, Shelleya i Keatsa, a još ne proćućeni Byrona, te su probleme preuzeli Tolstoj, Dostojevski i Čehov. U svome najjednostavnijem obliku izilaze na ovo: »Kako će se čovjek pomiriti sa životom? Je li moguće pomirenje i prihvaćanje?« Byron je prikazao, ili, da bolje kažemo, u sebi utjelovio taj problem načinom pretežnijim od drugih i dramskim, da je zanio maštu Evrope, a otac ruske knjige, Puškin, rođeni je potomak ili učenik Byronov, i ako je njegova poezija kud i kamo nježnija, ljupkija i čarobnija, nego što je Byronova igda bila. Ali Byron bješe, kad se poredi s drugima trima engleskim pjesnicima, što sam ih spomenuo, površan i teatralan; zauzima veće mjesto u književnosti evropskoj nego u našoj. Njegovoj veličajnoj pojavi bilo je namijenjeno, da se u nju gleda iz neke daljine.

Ali ako hoćemo duboko zaći u taj problem, valja nam poći k Wordsworthu, Keatsu i Shelleyu. Svaki je od tih, i ako su dvojica od njih umrli još kao dječaci, izvojštio tome pitanju nekakovo riješenje. Kakova su ta pojedina riješenja bila, nemamo kada da o tome raspravljamo; nalaze se u »Tintern-Opatiji«, u »Adonaisu« i u pregledanom uvodu »Hiperiona«. Da s malo riječi kažem, Wordsworth je našao odgovor neposredno u intuiciji bitna sklada u čovječjem svemiru,

Kad okom smirenim od snage sklada,
Duboke snage radosti veselja
Na svijet i život gledamo.

Tako je gledao i Aljoša Dostojevskoga. Shelleyov odgovor u bîti je iste vrste, i ako se on služi jezikom Platonskim:

Ljubav sveudiljna,
Što tkivom bitka tke ju slijepo čovjek,
Životinja i zemlja, zrak i more,
Svijetli, mrče, a po licu ognja,
Za kojim svako žudi.

A Keatsov odgovor u njegovu je priviđenju Monete, kojega s visine ne može niko sebi prisvojiti,

van oni, što im bijede ovog svijeta
Na muku su i ne daju im mira.

Da spomenem ovdje opis Monete, jer je ta boginja divan simbol sklada, kome se je dovila velika pjesnička duša:

Tek vidjeh blijedo lice;
Jad ljudski ne tare ga, već se bijeli
Od bolje besmrtne, što ne će ubit;
Tek sveđer od njeg mijena, što smrt sretna
Dokončat ne može; u susret smrti
To lice u smrt ne će ići; bjelje
Od lijera i snijega; preko toga
Sad mislit ne sm'jem, kad to lice vidjeh.
Al' bješe odbjeći mi njene oči;
Zadržale me svijetlom milostivim
I blažim još od pola zatvorenih
Božanskih vjeđa divnih; kanda one
Bez ikakova priviđenja bile

Spoljašnjih stvari; vidjele me nisu,
Već blijedim sjajem sjale, ko blag mjesec,
Što tješi neviđenog, ne zna, čije
U nj uprte su oči.

Da bi se dovili skladu, što obuhvata, a kad obuhvata, i opravdava sve zlo i bol, to je meta, koju su htjeli dokučiti ta tri velika pjesnika, a tim tragom su za njima pošli veliki Rusi. Takav je sklad, ako postoji, stvar, od koje čovječja duša u sadašnjim prilikama može da ulovi tek koji prolazni blijesak. Pa i u onih, koji su ga ulovili u času priviđenja, dolazi iza njega čas sumnje. I pošto je pričao o času, kad »gledamo u srce stvari«, ni Wordsworth ne može a da ne klikne: »Ah, ako to nije tek tašta vjera!« Ista sumnja smućuje ih sve. Neki veliki dusi, kao na priliku Shakespeare i Dostojevski, zamišljaju novo pokoljenje bića, u kojih će priviđenje sklada biti sveudiljno, za koja slava ne će minuti. Drugi velikan, Tolstoj, vjeruje ili kuša da vjeruje, da će se dogoditi čudo, ako odbaci svoj život i kao Lear suoči se samac s elementima. Taj titanin, koji bijaše od zemlje čovjek zemaljski, gleda najzgoljniju pojavu zla u smrti, u prestanku života, koji je tako snažan i silan u njemu strujio. Pa potpada sve više i više pod čari čudne nauke Kristove; najmističnije i najnerazumljivije česti te nauke njega opčinjavaju — krajnja poniznost i neopiranje zlu. Čovjek, koji je od prirode bio realist nad realistima, u kojega bijaše dar iznova stvoriti fizički život kao možda ni u koga, pa ni u Shakespearea, kad ga je imao pred sobom, srne gonjen sudbinom u najnezemaljskiju vjeru od svih u nadi, da će tako moći da gleda očima Boga.

Dan danas često bude, kad se kaže, da je neka knjiga zadahnuta pitanjem »Postoji li Bog?«, da to izazivlje tek slabi preziran smiješak. Čudna li i baš posla za pokrajinu! šapću današnji mudri mladi ljudi. Književnost ne može da ima moralnih svrha, književnost je umjetnost. Ali biva, da je velika književnost velikim dijelom više nego umjetnost; ona je umjetnost, da bi se njome prikazale najdublje strane ljudskoga života. A najdublja strana od svih upravo je to pitanje. Postoji li Bog? Ali treba da razumijemo pitanje, kako valja. Ono glasi: Ima li sklada u ovom našem različnom, oprečnom i napaćenom svijetu? Ako postoji Bog, onda to znači, da ima takova sklada. A, opet prije nego imamo pravo i tako iznijeti

pitanje, treba da smo u duši svijesni o prividnom neskladu, pritisnuti problemima bola. Riječi Keatsove su istinite:

Visinu ovu ne mogu prisvojit,
Van oni, što im bijede ovog svijeta
Na muku su i ne daju im mira.

To nadasve vrijedi za ruske pisce. Kušao sam, da iznesem nekoliko razloga, zašto je pravije, da se to za njih kaže, nego za pisce od drugih naroda većinom, van da pripadaju najvišem redu.

Rus nije naučio pridavati imena dobra i zla djelima; on ih pridaje bićima. Onima, što (kao socijalno obrazovani narodi većinom) zamišljaju dobro i zlo poglavito u obliku djela, prirodno se nadaje misao, da se zlo dade iskorijeniti. Zlo djelo može se kazniti ili spriječiti, da se ne počini; ali zlo biće sraslo je puno više s prirodom. Pa tako Rus vidi problem ljudskoga života puno čišće i jasnije, nego prirodno mi. Odatle također dolazi svojstvo gotovo božanske simpatije s društvenim izmetom, što mnoge od nas od prvog časa privlači i predobija, kad uđemo u svijet ruskoga duha.

Rus je puno življe, puno dublje svijestan o neskladu; on je puno življe, puno dublje svijestan, kako silno treba odgovoriti na pitanje: Ima li sklada? Ili ima li Bog? To je raspra, što je u tisuću oblika zaokupila duhove karaktera ruskih romana; nadmašuje sve drugo u Tolstoja i Čehova, pa i u Turgenjeva kao i u Dostojevskoga. Više izbija na javu u ruskoj knjizi nego u engleskoj, ali kako sam kušao dokazati, ta je raspra u istinu tako bitna najvišoj engleskoj knjizi, kao što je i ruskoj. Oblik raspre je različan, to je sve.

Nu u djelima Antuna Čehova ruski je genij tu raspru konačno dotjerao dalje, nego gdje je prije bila. I ako osobiti genij Čehova nije, a dabome da nije tako velik i silan kao genij Tolstoja i Dostojevskoga, opet je možda domišljatiji. Čehov počima, barem onu čest njegovih djela, za koju možemo reći, da je za nj značajna, s nepokolebljivim uvjerenjem, da nema riješenja toga problema, da nema sklada. Pa se unaprijed odriče svakog pokušaja, da ga nađe. Što je više, u svojim se djelima navlaš daje na prikazivanje ljudskoga života u njegovim najmanje skladnim prilikama. Gdje je nesklad gô i bjelodan iznad svakoga ljudskog riješenja, stiže ruka Čehov-

ljeva, da ga spretno otkrije bez sjenke kakova ublažavanja. U »Tužnom katu« stari profesor može tek da kaže »Ne znam«, kad ga Katja pita, što da radi. Ona je skršena i mlada, on je skršen i star, ali je prepošten, da ju vara. »Crni kaluđer« vodi svoju žrtvu do blažena priviđenja svemira, do tako zanosna i nebeskoga priviđenja, kakav se je nadao Aljoši Karamazovu, pa gle! kad njegovu žrtvu obuzima sreća, pada mrtva na tle; njezin san bio je san u vrućici. Ili opet u »Gospođi s psom« nema spasa tim beznadnim, nesretnim ljubavnicima; oni čitaju svoju budućnost jedan drugomu u očima i priznaju to; ne može se ništa učiniti, ništa. A konačno »Trešnjik« pada pod neminovnom sjekirom, glas od udaraca sjekirom odjekuje nam u ušima, kao kad zavjesa pada na Firsa, starog slugu, u zapuštenoj kući. Zaboravili su na nj.

Sklad! Kad prvi put čitamo Čehova, sama riječ, sama ideja čini nam se tek okrutna igra sile, koja je u čovjeku stvorila svijest, da ga shvati. Mislimo, kad prvi put čitamo Čehova, možda još više, nego kad čitamo Hardya, na Hardyevo ljuto mozganje, »nije li svijest čovjeka bila zabluda bogova«. To mislimo, valja da rečem, kad prvi put čitamo Čehova, tek kad ga prvi put čitamo. Drugi put stane nam dah od čuda. Šta nam to taj čudni vračar čini? Kakvim li je čarima opčinio naše duše? Nesklad, skrajnji nesklad, pa opet to je božanska glazba. Odlomci, smjesa odlomaka, a opet je taj kalup nebeski. Ti prsti, što se tek dotaknu života, da ga unište, daju mrtvu ljepotu, gdje se god pojave. Njegovo skrajnje poricanje je potvrda. Nema sklada, više, ali sam zvuk njegova glasa ječi kao glazba sfera.

Kad bih otvoreno priznao, kako i koliko se divim Antunu Čehovu, gotovo bih se stidio. To je obožavanje. Znam, da nije velik pisac u onom smislu, u kome Tolstoj i Dostojevski to jesu. Pa opet mislim, da je održao veću pobjedu nego oni. Tolstoj je otišao u noć, Dostojevski nam je ostavio napola svršeni roman, a njegova je polovina jedan od dva najveća romana na svijetu; Čehov nam je dao »Trešnjik«. A za čeljad, kao što smo mi, koji možemo da promatramo borbe heroja, ali sami ne možemo, da budemo heroji, Čehovljev dar je najdragocjeniji od svih. Tolstoj je legao na vječni počinak simboličkim kretom, Dostojevski je rekao, da ljudima valja preporoditi se, ako će da vide svijet očima Aljoše. Ima sklada,

možda, može da bude tako, oni kažu; ako ga ima ili ako ga nema, vrijedno je, da zađemo i u najstrašniju pogibao samo da bismo znali. To bijaše herojski rečeno i herojski učinjeno. To su bili veliki glasovi, što će ječiti, dok bude ljudskoga roda. Čehov je tek šaptač. Ali on šapće ovo: Možda — možda — ima sklada, čitavo vrijeme. Nisam vjerovao ni u što, nisam se uzdao ni u što, nisam se nadao ničemu — ali ipak — gle-gledaj ipak —

Svi znamo »Tužni kat«. To je možda najranije od Čehovljevih značajnih djela. U njemu onaj, što bijaše zabavan komični pisac u ruskom »Punchu«, iznenada se prometnuo vračar. Stari profesor i Katja sastaju se posljednji put, on sam priča, kako je to bilo: »Tek jednu riječ, tek jednu riječ«. Ona plače i pruža ruke k meni: »Što da radim?« Ali ne može da kaže i okrene razgovor. Katja ustaje i ne gledajući ga pruža svoje ruke k njemu. »Meni je, da ju pitam: Tako dakle, vi ne ćete da budete kod moga pogreba? Ali ona ne gleda na me. Njezina je ruka hladna i kao od nekoga stranog — Dopratim je do vrata ne govoreći ni riječi — Ona izlazi iz sobe i hoda niz dugi prolaz ne obazrevši se. Zna, da ju moje oči slijede i valjda će se ,kad dođe na postat stepenica, obazreti. Ne, ona se nije obazrela. Crna haljina pokazala se posljednji put, njezini se koraci ne čuju — Zbogom, moje zlato!«

»Zbogom, moje zlato!« Eto čari, što čine raj od pustinje ljudskih nada. Opet gledamo, slušamo; jest, ima sklada. A ako ima sklada, gdje ga je Čehov našao, onda ga ima svagdje. On se je u velikoj družbi genijalnih ljudi posljednji rodio. Došao je, najmlađi sin, pa ne našao za sebe nikakove baštine. Velika imovina ljudskoga života bila je razdijeljena, pa tako otišao sam u zapuštena i samotna mjesta, tužne istrošene pustinje duha, koje su tako nalik na pustinje herojskih pisaca, kao što je pusto tlo u modernom gradu nalik na veličajne guštare Amazonke rijeke. Čehov hoda tuda bez nade, bez vjere; posljednji je od svih izgubljenih tražilaca, pa natrag donosi Grala u rukama.

Kako bih ja rekao, ruska književnost svršava se Čehovom; on je posljednji veliki ruski pisac, a i posljednji veliki pisac, jer je pripadao pokoljenju iza dva velika pisca, koja svejednako s nama žive. On je kraj jednog perioda, a novi period nije još počeo ni u ruskoj knjizi ni u evropskoj. Ne

treba da pričamo o tajni Čehovljevoj, i onako je puno jednostavnije ući u nju čitajući ga. Ali da ispišemo iz njegove »Bilježnice« jednu rečenicu, koja izdaje misterijsku objavu posljednjega velikog glasa ruske knjige. Ječi zajedno s drugim glasovima, tek je različan, jednostavniji u jednu, čudesniji u drugu ruku, beskrajno blaži, a najčudesniji od svih u svojoj snazi, da iznenada presvoji čovjeka: »Sve je ovo u bitnosti nezrelo i besmisleno, pa romantična ljubav vidi se tako besmislena kao usov, što se nehotično valja niz planinu i zaspe ljude. Ali kad čovjek sluša glazbu, sve je to — da neki ljudi leže u grobu i spavaju, a jedna je žena živa i sijeda, sada sjedi u loži u kazalištu, vidi se mirna i veličanstvena, pa usov nije više besmislen, jer u prirodi sve ima neki smisao. A sve je prošteno, pa bi bilo čudo, kad se ne bi prostilo«.

Lytton Strachey

VOLTAIRE

I. *Voltaire i Engleska.*

Pohod Voltaireov u Englesku znači prekret u povijesti civilizacije. To je prvi početak u dugom nizu zamjenitih veza između francuske i engleske kulture, a veza znamenitih, što su urodile velikim posljedicama. Stoljeća su uzajamno političko neprijateljstvo i neznanje udruženom snagom razdvajali ta dva naroda, a Voltaire je zasadio sitno zrno prijateljstva, koje je unatoč nebrojenim neprijateljskim utjecajima niklo i bujno se rascvalo. Sjeme je doduše palo na dobro tlo, a da Voltaire nije nigda ostavio svoje rodne zemlje, zacijelo bi ga koji povoljni vjetar odnio preko morskoga tjesnaca, pa bi povijest uglavnom bila ista kao i sada. Ali, kako je uistinu, bila je njegova ruka, koja je djelo započela.

Naše znanje o tako znamenitom dobu života Voltaireova nažalost je silno nepotpuno. Carlyle, koji se u svome životu Fridrika Velikoga letimice osvrće na nj, kaže, da nije mogao ništa naći nego »samu prazninu i vidljivu tamu«, a od Carlyleovih dneva bilo je malo daljih vijesti. Kratko poglavlje u Desnoiresterresovom opsežnom opisu života i jedan esej od Churtona Collinsa nešto su uveli reda u ono malo poznatih činjenica. Malo godina iza toga pokročio je dalje Lanson, kad je objelodanio pomljivo izrađeno i potpuno izdanje djela »Lettres Philopsophiques«, filozofijskih pisama, gdje je Voltaire predao svijetu bît svojih engleskih doživljaja. A sada je Lucien Foulet sabrao sva pisma, što ih ima od onoga doba, poređao ih sa savjesnom točnošću i dodao čitav niz dragocjenih dodataka o različnim i na čistac ne izvedenim pitanjima. Lansonove velike sposobnosti dobro su poznate, a kad kažemo, da djelo g. Fouleta lijepo pristaje uz Lansonovo iz-

danje kao njegov dopunak, kažemo jednostavno, da je on vrijedan nasljednik one sjajne predaje dubokog istraživanja i savršene jasnoće, sa čega je francuska nauka izašla kao jedna od dika evropske kulture.

G. Fouletu je osobito pošlo za rukom, da je bacio dobrano svijetla na događaje, koji su doveli do odlaska Voltaireova u Englesku. Priča, što nam je o tome iznose pisma suvremenih promatrača i službeni spisi policije, poučna je i čudna. Na početku 1726. godine, u prvim danima siječnja zauzimao je Voltaire, kojemu je tada bila trideset i jedna godina, takav položaj, te nije, bar sudeći spolja, mogao da bude sretniji. Bio je pjesnik, kojemu je slava svaki dan više rasla, i uspješan dramski pisac; prijateljovao je sa Madame de Prie, koja je bila svemoćna na dvoru, a njegovi talenti bili su nagrađeni rentom iz kraljeve kese. Njegova sjajna duhovitost, njegova veselost, njegov neobični dar, da omili drugima, učinili su ga razmaženim ljubimcem uzanoga i aristokratskog kola, koje je vladalo Francuskom. Otresavši se svoga predašnjega građanskog života baš tako temeljito, kao što je odbacio svoje građansko ime, mladi je Arouet, potomak bilježnika, trčkarao po miloj volji od palače do palače vojvoda i knezova, pio i šalio se s njihovim sinovima, a njihovim ženama — to je onda bilo »de rigueur« — udvarao se sa svim žarom svoje strastvene i uglađene predanosti. Takove su bile njegove ružičaste prilike, kad li iznenada dođe katastrofa. Jedne večeri u operi stade se Chevalier de Rohan-Chabot, iz glasovite i moćne porodice Rohana, čovjek od četrdeset i tri godine, kavgadžija, torlak, čiji glas, što se tiče srčanosti, nije baš bio nezazoran, podrugivati pjesnikom i njegovim rođenjem — »Monsieur Arouet, Monsieur Voltaire, kako vam je zapravo ime?« A na to onaj čas pade odgovor — »Bilo moje ime koje mu drago, znam, kako ću braniti njegovu čast«. Chevalier smrsi nešto kroz zube i ode, ali taj događaj nije bio svršen. Voltaire je pustio maha svojoj ponositosti i svome oštrom jeziku da ga predaleko zanesu, pa mu je bilo za to platiti. To baš nije bio zeman, kad je čovjek smio biti dosjetljiv s velikom gospodom. »Pazi, Dancourte«, rekao je jedan od tih »grands seigneurs«, velikaša, najglasovitijemu glumcu onoga doba, »ako budeš večeras kod stola zabavniji od mene, udarit ću ti stotinu batina«. Bilo je već dosta opasno pokazati duha u društvu takove

povlaštene gospode, a kamo li na njihov račun! Malo dana iza toga opet se sretnu Voltaire i Chevalier u »Comédie«, u garderobi Adrienne Lecouvreurke. Rohan ponovi svoje podrugljivo pitanje, a »Chevalier dobio je svoj odgovor« odbrusi mu Voltaire. Rohan bijesan digne svoj štap, ali taj čas Adriennea na vrijeme pade u nesvijest i društvo se rasprši. Opet malo dana iza toga učini Rohan sve, što treba, da se osveti. Voltaire na objedu kod vojvode Sullya, sa čijim se je sinom, kako kažu, družio, dobije poruku, da neko želi vani na ulici s njime govoriti. On izađe, a tu ga pograbi četa slugana i izbije ga na oči Rohanu, koji je iz kočije upravljao tom bubotom. »Štedite glavu«, doviknuo je, »još je dobra da nasmije svijet«; na što je, po jednom pričanju, bilo povika iz gomile, koja se je oko toga strčala: »Ah, dobra li gospodina!« Što je dalje bilo svima je poznato, kako je Voltaire, raščupan i sav izvan sebe, natrag nasrnuo u jedaću sobu Sullyevu, kako je naglom bujicom riječi izbrbotao, što mu se je dogodilo, pa kako je ta visoko rođena družba, s kojom se je do toga časa kao prisni prijatelj družio i bratimio, sada ostala hladna i pokazala, da joj je to deveta briga. Duh je kaste časom prevladao. Pjesnici su zacijelo bili dobri i mili, dok su ostali, što su; ali ovako, ako počnu zametati kavge s plemenitašima, čemu se mogu nadati? A onda je kod toga s ne manjom snagom prevladalo nesmiljeno i glupo mišljenje toga svejednako napola barbarskog doba — kojemu je tuđa nesreća prilika, da provodi šale. Čovjek može da nešto drži do pjesnika, možda — dok ga nisu izbili; onda, dašto, čovjek može tek da mu se smije. Kamo je god Voltaire malo zatim došao, primali su ga sa studenim pogledima, s pritajenim smiješkom ili s pretjeranom učtivosti. Knez Conti, koji je dva tri mjeseca pred tim spjevao jednu odu, gdje je pjesnika »Edipa« poredio s pjesnicima »Cida« i »Fedre«, sada je sažeo ramenima i rekao, da su »te batine bile dobro primljene, a zlo dane«. »Bili bismo vrlo nesretni«, rekla je druga velikaška ličnost uzimajući prstovet burmuta, »kad pjesnici ne bi imali leđa.« Prijatelji, koji su ostali vjerni, bili su nemoćni. Pa ni Madame de Prie nije mogla ništa učiniti. »Siromaha Voltairea vrlo mi je, vrlo žao«, reče, »na posljetku ima pravo.« Ali moć Rohana bila je za nju prejaka, pa ga je tek mogla svjetovati, neka se neko vrijeme izgubi negdje na selu, da se ne dogodi veće zlo.

I izgubio se; ostao je dva dalja mjeseca sakriven u okolini Pariza, gdje se je vježbao u mačevanju, da se pobije sa svojim neprijateljem, kad ga prvi put sretne. Položaj se je kao za sprdnju obrnuo. G. Foulet spominje, Rohan se je ogriješio o zakon, o edikt protiv dvoboja, koji je svaki njegov prestupak kaznio dugom tamnicom, pa i smrću. Ali pravda se nije ni ganula, pa Voltaireu ne ostade drugo, nego da učini, što je u one dneve, a u takovim prilikama mogao učiniti čovjek, kojemu je do časti — da osveti sramotu izazivom na megdan. Ali sada počne vlast, koja je kod Rohana zažmirila, postupati protiv Voltairea. Policiji je bilo naloženo, da ga uhapsi, tek što bilo čim pokaže svoju namjeru, da će narušiti mir. Jednoga dana iznenada osvane u Versaillesu očito da uvreba Rohana, pa ga isto tako nenadano nestane. Nekoliko nedjelja iza toga izvijesti policija, da je u Parizu, da stanuje kod jednog učitelja mačevanja i da nimalo ne taji svoje namjere »napasti što prije i s velikom bukom na g. Chevaliera Rohana«. Na to se vlast makla, pa tako je u veče 17. travnja, kako znamo iz »Police Gazette«, »gospodin Arrouet de Voltaire, glasoviti pjesnik«, uhapšen i »po nalogu kralja« odveden u Bastillu.

Jedno pismo, što ga je Voltaire pisao svojoj prijateljici Madame de Bernières, dok se je još sakrivao, »odaje nam, kako su se ti događaji primili njegova srca. To je prvo pismo u svim njegovim sabranim poslanicama, koje nije puka epikurejska elegancija i duhovito laskanje. Duhovitost i elegancija, krasne birane riječi, podmukli smiješak — sve to zacijelo i ovdje još razbiramo, ali sve je to zadahnuo i prevladao novi, gotovo jadovit duh — Voltaire je, prvi put u svome životu, ozbiljan. »Bio sam na umoru; čekam tek da ozdravim pa da ostavim ovu zemlju za svagda. Spominjete li se ljubeznoga prijateljstva, koje ste imali spram meni; u ime toga prijateljstva obavijestite me sa dvije tri riječi od vaše ruke, što se događa, ili govorite s čovjekom, kojega vam šaljem i u kojega se možete potpuno pouzdati. Isporučite moje poštovanje Madami du Deffand; kažite Thieriotu, da na svaki način hoću, neka me ljubi, kad budem mrtav ili kad budem sretan; dotle mu opraštam nemarnost. Kažite g. Chevalieru des Alleursu, da ne ću nigda zaboraviti njegovu plemenitost, s kojom je poradio za mene. Računajte, i ako se više nimalo ne varam, kako su ljudska prijateljstva tašta, da će mi vaše

biti svagda dragocjeno. Ne želim se vratiti u Pariz, osim da vas vidim, da vas još jedared zagrlim, pa da možete vidjeti, kako sam postojan u mome prijateljstvu i u mojoj nesreći.«

»Isporučite moje poštovanje Madami du Deffand!« Ele li se baš čudno okreću kotačići vremena! Madame de Bernière je tada stanovala baš u onoj glasovitoj kući na uglu rue de Beaune i Quai des Théatins (sada Quai Voltaire), kamo je više nego pola stoljeća poslije imao doći u goste pisac tih redaka, pognut bremenom neizmjerne slave, da posljednji put baci oko na Pariz i svijet, a gdje je i Madame du Deffand sama, ostarjela, slijepa, ogorčena od razočaranja čudnovita života, imala da još jedared sluša medene čari te izvanredne duhovitosti, koja — tako joj se činilo, dok je s njime sjedjela ushićena — nije se nigda mogla postarati. (»Baš je tako živahan, kao što nije nigda bio. Ima osamdeset i četiri godine, a ja ga u istinu držim za besmrtna; još mu sva ćutila služe, ni ciglo jedno nije oslabilo; to je upravo biće osobito i u istinu vrlo, vrlo uzvišeno nad drugima.« Madame du Deffand Horaceu Walpoleu, 12. travnja 1778).

Voltairea nisu dugo držali u Bastilli. Već od duže vremena bavio se je nejasnom namjerom, da pohodi Englesku, pa sada zamoli za dopuštenje, da smije otići iz zemlje. Vlasti, kojima je bila glavna briga, da ne probude nikakve neugodne pozornosti, pristale su drage volje, da zatvor zamijene progonstvom, pa tako je nakon zatvora od četrnaest dana »glasoviti pjesnik« bio pušten na slobodu pod uvjetom, da odmah otputuje i ostane do daljega dopuštenja najmanje pedeset milja daleko od Versaillesa.

Odavle dalje su vijesti, što ih imamo, oskudne i zamršene. Znamo, da je Voltaire bio u Calaisu na početku svibnja, pa se općenito misli, da se je naskoro zatim prevezao prijeko u Englesku. Gdje je onda sve bio, ne zna se. Nalazimo ga u sredini listopada u Wandsworthu, gdje se je nastanio, ali je vjerojatno, da je međutim krišom otputovao u Pariz s namjerom — a ta mu se nije ispunila — da Chevaliera de Rohana izazove na megdan. Gdje je te mjesece boravio, ne zna se, ali po svoj prilici nije u Londonu. Isto tako nije ni dan, kad je konačno otputovao iz Engleske, točno određen. G. Foulet iznosi neke razloge, po kojima bi se moglo suditi, da se je krišom povratio u Francusku u studenom 1728., a po tome bi čitava dužina njegova boravka

u Engleskoj bila ravne dvije i pô godine. Churton Collins međutim produžuje ga do ožujka 1729. Jednaka je tama obavila sve pojedinosti Voltaireova boravka. Ne samo što se je i njegovih pisama iz toga doba neobično malo sačuvalo, nego ni napomena o njemu u suvremenom engleskom dopisivanju nema gotovo nikakovih. Upućeni smo na oskudne tek natuknute riječi, na neutvrđena pogađanja i oprečne glasine. Znamo, da je neko vrijeme boravio u Wandsworthu kod nekoga Everarda Falkenera, a u prilikama, što ih je opisao Thieriotu u jednom pismu na engleskom jeziku — čudnom engleskom jeziku, začinjenom neobuzdanom žestinom druge pasmine. »Kad sam došao u London«, piše, »našao sam moga prokletog Židova propala.« (Za svoj putni trošak imao je nekoliko mjenica, izdanih na nekog Židova mešetara.) »Bio sam bez i jedne pare, bolestan na smrt od neke žestoke groznice, tuđ, sam, bez pomoći, usred grada, gdje nisam nikoga poznavao; mylord i lady Bolingbroke bili su na selu; nisam imao srca, da u tako jadnom stanju odem do našega poslanika. To je bila najgrđa nevolja, što sam je igda pretrpio; ali ja sam rođen, da prođem kroz sve nesreće života. U toj neprilici poslala mi je moja zvijezda, štono me uza sav svoj zlosretni utjecaj svagda obaspe kakvom prijaznom okrepom, jednoga nepoznatog enegleskog gospodina, koji me je prinudio, da uzmem nešto novca, što mi je trebalo. Drugi londonski građanin, kojega sam samo jedared vidio u Parizu, odveo me je na svoj zaselak, gdje odonda provodim skrovni i prekrasni život, ne idem nigda u London, sasvim predan slastima besposlice i prijateljstva. Prava i velikodušna priklonost toga čovjeka, koji ublažava gorčinu moga života, nuka me, da te ljubim sve više i više. Od svih dokaza prijateljstva, što mi ih ljudi nose, biva mi moj prijatelj Tiriot sve miliji. Često sam bio s mylordom Bolingbrokeom i s njegovom gospođom; našao sam, da se njihova priklonost nije ni u čemu promijenila, pače se povećala po mjeri moje nesreće; ponudili su mi sve, svoje novce, svoj dom; ali ja sam sve odbio, jer su oni lordi, a primio sve od g. Faulkneara, jer je on gospodin samac«.

Znamo, da je tako započeto prijateljstvo potrajalo dugo godina, ali tko i što je bio Everard Falkener — osim te činjenice, da je bio »gospodin samac« — o tome znamo upravo toliko, da bismo željeli znati više.

»Ja sam ovdje«, pisao je Voltaireu, nakon što je od njega otišao, »upravo kakova ste me ostavili, ni veseliji ni tužniji, ni bogatiji ni siromašniji, zdrav sam kao drijen, imam sve, što život čini prijatnim, bez ljubavi, bez lakomosti, bez želje časti i bez zavisti; a dok sve to tako traje, smijem da se nazovem vrlo sretnim čovjekom«. Taj stoik Englez bio je trgovac, koji je konačno svoj zazor i od želje časti i od ljubavi toliko savladao, da je postao prvi poslanik u Carigradu, a onda ministar pošta — je li tko prije ili poslije prošao kroz tako čudan red javnih službа? — i konačno završio time, da se je oženio, kako nam pričaju, da nam narastu zazubice, u svojoj šezdeset i trećoj godini »nezakonitom kćeri generala Churchilla.«

Drugu letimičnu vijest o Voltaireu u Wandsworthu nalazimo u jednoj čudnoj ispravi, što ju je g. Lanson iznio na svijetlo. Edward Higginson, pomoćni učitelj na tamošnjoj kvekerskoj školi, tu priča, kako je razdražljivi Francuz običavao s njime satove latinski raspravljati o temi »krštenja«, dok konačno Higginson nije iznio jedno mjesto iz sv. Pavla, koje je kanda završilo pravdu.

»Malo zatim bio je Voltaire gost na imanju grofa Templea u Fulhamu zajedno s Popeom i s drugim odličnicima, pa se je njihov razgovor navrnuo na pitanje krštenja. Voltaire je zauzeo stajalište kvekera i na kraju spomenuo za dokaz to mjesto iz sv. Pavla. Oni su poricali, da bi u ikojem njegovom spisu bilo takova dokaza; na što su se okladili o velike novce, oko pet stotina funti, koliko se opominjem, a Voltaire ne znajući više, gdje je to mjesto, dade osedlati jednoga konja grofova i dođe preko broda iz Fulhama u Putney. — Kad sam došao, zamolio me je, neka mu napišem mjesto, gdje sv. Pavao kaže, »nije bio poslan, da krsti«; što ja odmah učinih. A onda se učtivo oprostio sa mnom, poklopio konja i odjahao natrag« — i, smijemo zacijelo slutiti, dobio okladu.

»Činilo se, da sam mu se tako svidio«, priča dalje Higginson, »te se je ponudio, da će me otkupiti od gospodara, neka me pusti iz službe, na koju sam se još obvezao. Ja mu rekoh, strah me je, da će moj gospodar iskati naknadu preko svake mjere. On reče, neka ište, koliko ga volja, on će dati pod uvjetom, da sam gotov biti kod njega, svakamo ići s njime i svagda u svakom pogledu živjeti kao on, pače nositi odijelo kao on i od iste vrijednosti. Onda mi reče otvoreno, da

je deist; dodade k tomu, da su to većinom plemenitaši u Francuskoj i Engleskoj, na što se je tako stao podrugivati pričanjem od četiri evanđelista o rođenju Kristovu i njegovim čudesima itd., da sam ga umolio, neka prestane, jer nisam mogao podnositi, da čujem, kako moga Spasitelja ruži i protiv njega se diže. Na što on kao da se je u meni prevario i ostavio me nekako nerado.«

U Londonu samom prizire nam se letimice njegov žustri i nemirni lik, kako je ispao iz svoga stana na Billiter Squareu — »Belitery Squareu«, kako ga je on zvao — ili iz kuće pod imenom »Bijele Vlasulje« u Maiden Laneu, Covent Garden da ide na ukop sira Izaka Newtona u Westminsterskoj Opatiji, ili da pohodi Congrevea, ili da bude na nekom kvekerskom sastanku. Čovjek bi rado znao, u kojoj je ulici to bilo, kad se je našao opkoljen od gomile, koja ga je grdila i psovala, pa njezin bijes na »francusko pseto« obratio u slavlje i klicanje skočivši na miljnik i izgovorivši vatren govor, koji se je počimao — »Junaci Englezi! Zar nisam dosta nesretan, da se nisam rodio vaš?« Onda ima dvije tri pričice o njemu na nekim velikim seoskim dvorovima — kod Bubb Dodingtona, gdje se je sastao s drom. Youngom i s njim raspravljao o razgovoru Grijeha i Smrti u Miltonovu »Izgubljenom raju« tako oštroumno, da mu je konačno Young s mjesta odbrsuio stihovima:

Nevaljalac si, mudro šaraš, mažeš,
Da Milton, Grijeh i Smrt se nama kažeš;

i u Blenheimu, gdje ga je stara vojvotkinja Marlboroughova gledala navabiti, neka joj pomogne kod piskaranja njezinih zapisaka, dok nije opazila, da se nećka, i bijesna mu spise istrgla iz ruku. »Ja sam mislila«, zaviknula je, »da taj čovjek ima pameti, ali sad vidim, da je ili luda ili filozof.«

Čovjeka osobito srdi, da su vijesti upravo ondje najoskudnije, gdje bi najradije htio znati i gdje bi imao najviše razloga nadati se, da će njegovoj radoznalosti biti zadovoljeno. O Voltaireovim vezama s kolom Popea, Swifta i Bolingbrokea tek su vrlo mršave pojedinosti do nas dospjele. Njegova dopisivanja s Bolingbrokeom, s kojim se je upoznao u Francuskoj i čija je nazočnost u Londonu bila jedna od njegovih glavnih pobuda, da ode u Englesku — dopisivanja, koje je za cijelo bilo opsežno, nestalo je netragom. Pa ni u

mnogobrojnim objelodanjenim pismima između članova te znamenite družbe nema ni spomena o Voltaireu. Kojegdje po koja napomena usput budi u nama nade, da nas još ljuće ostave na cjedilu. Puno godina poslije, 1765., obišao je neki major Broome Ferney, gdje je Voltaire stolovao, i u svome dnevniku zabilježio ovo:

»Objedovao sam s gospodinom Voltaireom, koji je bio vrlo ljubezan. On je vrlo star, nosio je kućnu haljinu od modre svile sa zlatnim pjegama i neku vrstu modre svilene kape sa zlatnom kitom. Govorio je čitavo vrijeme engleski — — Njegova kuća baš nije vrlo lijepa, ali je gospodska i stoji na brdeljku tik do planina. On je visok i vrlo tanak, ima oko vrlo pronicavo, pa je osobito živ u kretu i licu. Pričao mi je o svome prijateljovanju s Popeom, Swiftom (s kojim je bio tri mjeseca zajedno kod lorda Peterborougha) i Gayom, koji mu je pokazao svoju »Prosjačku operu«, prije nego su je prikazivali. Rekao je, da se divi Swiftu i da mu je Gay silno mio. Rekao je, da u Swifta ima puno grke šale.«

A onda major Broome nastavlja i opisuje »krasnu novu crkvu« u Ferneyu i »vrlo ubave vodoskoke« u Ženevi. Ali kakav nam je vidik otvorio i onaj isti čas za svagda zatvorio našemu oku u onoj kratkoj zagradi — »s kojim je tri mjeseca zajedno bio kod lorda Peterborougha!« Što danas ne bismo dali za tek dvije tri od onih svijetlih opojnih kapljâ iz one sjajne rijeke razgovora, što je tada tekla u tako bezbrižnom obilju! — iz te rasipne struje, što je tako živo i veselo odžuborila u prazne prostore zaboravi i dugu noć.

Ele, tako nam silno nedostaje točnih i zajamčenih vijesti o toj, očito kud i kamo najzanimljivijoj česti Voltaireova života u Engleskoj, da je to neke pisce navelo, te su privoljeli mišljenju sasvim oprečnom od onoga, što ga obično prihvaćaju — mišljenju, da su njegove veze s Popeom i njegovim kolom uistinu bile čisto površne pa zapravo i takove vrste, koja mu nije bila na čast. Voltaireu samomu je, dašto, kažu oni, bilo stalo, da se pred svijetomu pokaže kao prisni prijatelj velikih pisaca u Engleskoj; ali kakav je razlog, da ne mislimo, te je činjenice izvještačio po svome ćefu i u Engleskoj zauzimao položaj puke književne izjelice, prosto lakome na novac i željne, da dođe na što veći glas, pa možda osobito ne probirući pute i načine, koji će ga dovesti do toga željena cilja? Protiv toga mišljenja valja reći, da

za nj ima još manje dokaza nego za ono, što o tome Voltaire sam kaže. Nekoliko glasina i pričica, to je sve. Voltaire je zacijelo bio najomraženiji čovjek u osamnaestom stoljeću, pa je samo prirodno, da su od goleme množine blata, što su na nj nabacali, nekolike pregršti bile namijenjene naročito njegovu boravku u Engleskoj. Tako čujemo, da je Bog zna tko čuo od Bog zna koga — »s potankostima, kojih ne ću kazati« — da se je »gospodin Voltaire vladao u Engleskoj do zla Boga nedolično; da je stekao puno neprijatelja postupanjem, koji se ne poklapa s načelima stroga morala«. Dalje nam kažu, da je ostavio Englesku »na zlu glasu«; da ga je, prije nego je otišao, »izlemao« jedan razjaren nakladnik; da je prevario lorda Peterborougha za velike novce i da je bijesni plemenitaš trgnuo svoj mač na zlotvora, koji je iznio živu glavu samo bijegom u mraku. Nešto podrobniju priču raznio je dr. Johnson. Voltaire, tu se kaže, bio je uhoda plaćen od Walpolea i stalno je izdavao Bolingbrokeove političke tajne vladi. Ta bajka se najprije javlja u vrlo lošem opisu života Popeova od Owena Ruffheada, koji ju je čuo od Warburtona, a ovaj opet od Popea samoga. Za čudo je i Churton Collins očito to povjerovao pa je za to od česti uzeo za dokaz »odurno laskanje« i »pretjerane poklone«, što se nalaze u Voltaireovim pismima, pa, kako kaže, odaju čeljade, kojemu je »lažljivost i himba suština njegova bića. Nema ništa, makar kako nevaljalo, do čega se ne bi ponizio; nema pravila u zakoniku društvene časti, kojega on nije bio spreman prekršiti.« Taki do zla Boga pretjerani općeniti zaključak iz tako labavih pretpostavaka kanda tek dokazuje, da se je nešto blata, što su ga nabacali u osamnaestom stoljeću, svejednako prilijepilo za prste u devetnaestom. G. Foulet međutim ispitao je Ruffheadovu osvadu — u sasvim drugom duhu i s najvećom savjesnošću pa došao do zaključka, da je bez ikakova temelja.

Izvjesno je, odista, da Voltaireova poznanstva nisu bila ograničena vezama sa do zla Boga ogorčenim oporbenim kolom, kao što se je sjatilo oko razočarana nemirnika Bolingbrokea. Došao je u London s preporučnim pismima Horacea Walpolea, engleskoga poslanika u Parizu, na različite odlične članove vlade. »G. Voltaire, pjesnik, a vrlo duhovit« bio je od Walpolea preporučen milosti i zaštiti vojvode Newcastlea, dok je od Dodingtona tražio, neka podupre poziv, da svijet

pretplati za »prekrasnu pjesmu, imenom Henrik IV.«, koja se zbog nekih njenih smjelih navala na progone i popove ne može ovdje štampati. Ta su pisma postigla svoju svrhu, pa je Voltaire za tinji čas stekao puno prijatelja na dvoru. Kad je objelodanio svoje londonsko izdanje »Henriade«, gotovo nije bilo velikog imena u Engleskoj, da se nije nalazilo na pretplatnim arcima. Bilo mu je dopušteno, da posveti pjesmu kraljici Karolini, pa je za to dobio kraljevski dar od dvije stotine četrdeset funti. Nu izvjesno je i to, da su baš malo prije toga Bolingbroke i Swift posumnjali na nekoga »provrtnoga uhodnika, a velikoga gospodina, za kojega oni, kojima se je u društvo utisnuo, dobro znadu, da u tome položaju tjera svoj posao«, te, kako oni misle, izdaje njihove osnove vladi. Ali odatle zaključivati, da je taj dobro poznati uhodnik bio Voltaire, pa da je njegova milost na dvoru, kao što se je znalo, bila nagrada za izdaju njegovih prijatelja, to je, i ne gledeći na unutrašnju nevjerovatnost takova mišljenja, gotovo nemoguća stvar pored činjenice, da su se Bolingbroke i Swift sami pretplatili za »Henriadu« — Bolingbroke je uzeo ne manje od dvadeset otisaka — pa da je Swift ne samo pomogao dobiti veliki broj pretplatnika u Irskoj, nego uistinu i napisao predgovor za dublinsko izdanje jednoga drugog djela Voltaireova. Što bi Bolingbrokea moglo potaći na takovu podašnost spram čovjeku, koji ga je izdao? Tko bi i zamislio, da bi strahoviti dekan sv. Patrika, tada na vršku svoje slave, tako neštedice dijelio svoju milost hulji, za koju je znao, da tjera najprljaviji zanat od svih na račun njega samoga i njegovih prijatelja?

Voltaireova književna radinost, dok je bio u Engleskoj, bila je neumorna kao i u svako drugo doba njegova života. Osim izdanja »Henriade«, koja je bila znatno prerađena i proširena — jedna od promjena bila je ta, da je mučke izbacio ime Sullyevo iz nje — objelodanio je dva eseja u jednom svesku, spisana u Engleskoj, o francuskom građanskom ratu i o epskoj poeziji; počeo je da prerađuje »Julija Cezara« za francusku pozornicu, napisao prve činove svoje tragedije »Bruto« i posakupio puno građe za svoju »Povijest Karla XII.«. K tome svemu marljivo je radio, da se spremi za svoje »Lettres Philosophiques«, svoja filozofijska pisma. »Henriada« je postigla veliki uspjeh. Prekrasno izdanje u četvrtini bilo je do zadnjeg primjerka rasprodano, još prije nego

je djelo izašlo; tri izdanja u osmini bila su raspačana za nekoliko nedjelja, a Voltaire je zaradio najmanje deset tisuća franaka. G. Foulet misli, da je malo iza toga vrlo unosnog poslovanja ostavio Englesku pa se krišom nastanio u jednom gradu u Normandiji, po svoj prilici u Rouenu, gdje se je dao na posao, da dovrši različite radove, što ih je bio započeo. Bilo kako mu drago, izvjesno je, da je na početku travnja 1729. bio u Francuskoj i nekoliko dana poslije molio za dopuštenje, da se smije vratiti u Pariz. Ta mu je molba bila uslišana 9. travnja, pa tako se znamenita igra, što je bila započela u operi pred više od tri godine, dokončala.

Tek pet godina iza toga ugledala su svijetlo njegova filozofijska pisma, »Lettres Philosophiques«. Ta je knjiga, što je tako izišla na glas, bila, da tako kažemo, biljur, kojim je Voltaire posakupio rasijane zrake svojih engleskih utisaka u žarište blistavo i jarko kao sunce. Desilo se, da je narod, sred kojega je dospio tako naglo i značajna mu svojstva proučavao sa tako strastvenom radoznalošću, bio baš dokučio jedan od sjajnih vršaka svoje povijesti. Veliko djelo revolucije i sjajne pobjede Marlboroughove donijele su Engleskoj slobodu, vlast, bogatstvo i onaj osjećaj razvedrene i razveseljene duše, što nastaje od pobjede i pouzdanja u sebe. Njezina sudbina bila je u rukama aristokracije, koja je ne samo bila sposobna i prosvijetljena kao većinom aristokracija, što je postigla uspjeh, nego je u nje bilo i to osobito svojstvo, da se je duboko ukorijenila u narodnoj predaji i narodnoj simpatiji, pa crpila svoju životnu krv iz volje narodne. Nemiri za vladanja kraljice Ane bili su prošli, zastoj za vladanja Walpoleova nije se još bio započeo. Pojavila se silna umna radinost i estetska snaga. Čudesna otkrića Newtonova kanda su otvarala beskrajne mogućnosti misaonu duhu, a međutim silni velikaši gradili su sjajne dvorove i uskršavali sjaj Augustova doba, dok su ljudi pera zapremali državne službe. Nigda možda ni prije ni poslije nije Engleska bila tako skroz engleska; nigda nisu narodna svojstva vrsnoće i pameti, nezavisnosti suda i samovolje ćudi našla sjajniji i potpuniji izražaj. To je bila Engleska Walpolea i Cartereta, Butlera i Berkeleya, Swifta i Popea. Oba djela, u kojima na čitavom širokom polju engleske knjige ima u najvećem stepenu tih elemenata vlasti, veličine duha i zdrave pameti — »Gulliverovi puti« i »Duncijada« — ugledala su svijetlo za

Voltaire

boravka Voltaireova. A ta značajna crta vremena nije samo izbila u najviših predstavnika narodne svijesti, nego je i bila vidljiva svakome, tko je vrljao po londonskim ulicama — u kraljevskoj banci, gdje se je sav svijet jatio, da istrese svoje zlato u engleske kese, u zbornicama kvekera, gdje je Duh Sveti onako kao na dvor slobodno išetao zaodjevši se trijeznim ruhom engleskoga narječja, pa u krčmama Cheapsidea, gdje su kršni zemljaci Newtona i Shakespearea mramorkome šutjeli kod svoje engleske govedine i engleskoga piva.

Bilo je tek prirodno, da su takav narod i društvo kao neka snažna pobuda utjecali na živahan duh Voltairea, koji je tamo došao sa još živom grkom svijesti u duši o srednjovjekovnoj ograničenosti i tjesnogrudnom cinizmu svoje otadžbine. Pa ipak knjiga, što je odatle izišla, u mnogu ruku čovjeka iznenađuje. Gotovo je isto tako znamenita zbog onoga, što ne kaže, kao zbog onoga, što kaže. Prije svega Voltaire ne kuša nimalo, da bi svojim čitaocima dao opis spoljašnje površine, da bi iznio socijalnu sliku engleskoga života, kakova se s polja prikazuje. Čovjek ne može a da to ne požali, naročito kad znamo iz jednoga predražesnog odlomka, koji je tek poslije njegove smrti objelodanjen, a opisuje njegove prve utiske, kad je došao u London, kako bi sjajno i kao nitko drugi izvršio taj zadatak. Slika hanoverske Engleske u prirodnoj veličini, a viđena sa ličnog stajališta Voltairea, bila bi baština potomstvu od nemjerene cijene, ali nije bila nigda naslikama. Prvi nacrt, štono odaje savršenu ruku majstora, bio je tek lagano nacrtan, a onda zabačen za svagda. A, zapravo, bolje da je tako. Voltaire je pregnuo da sebi postavi neki viši i znamenitiji, neki osobitiji i dublji cilj — da napiše knjigu, koja će biti, ne možda blistavo pričanje genijalna putnika, nego djelo borbeno za napredak i ispovijed vjere. Ono novo raspoloženje duše, što ga je prvi put napalo u jedaćoj sobi vojvode Sullya pa nam se odaje u titrajima uzrečica onoga pisma na Madame de Bernière, naraslo je u srodnom uzduhu Engleske do strasti vladarice njegova života. Odsada, pa makar kakove dosjetke i ludosti, šurke i rugalice vodile kolo na površini, on je u duši bio ozbiljan kao na samrti. Pregnuo je, da živi i umre borac u redovima napretka, zatočnik u golemoj borbi, što je sada u Francuskoj započela protiv sile i tmine. Prvi veliki udarac u toj borbi zadao je pred deset godina Montesquieu u svojim »Perzijskim

pismima« (Lettres Persanes); drugi je zadao Voltaire sa svojim »Filozofijskim pismima (Letres Philosophiques). Duhovna sloboda, snažna ispravnost, uglađena udvornost, kojima su pređašnja djela obilježena, javljaju se u potonjem u još savršenijem obliku. Voltaireova knjiga, kako i njezin natpis kazuje, u bitnosti je niz općenito shvaćenih promatranja o mnogim znamenitim predmetima, povezanim zajedničkom temeljnom mišlju. Opis ustanova i običaja u Engleskoj tek je sporedna čast cjeline; to je stanac, u koji će uprijeti polugu svoje filozofije. Knjiga je vrlo, vrlo kratka - nema ni dvije stotine stranica u maloj osmini; a u njezinu načinu, kako raspreda misli, i u stilu vidi se baš ona vedra i lagana veselost, štono odgovara obliku u kome se prikazuje — kao zbir sukromnih pisama jednomu prijatelju.

S izvanrednim opsegom pogleda, s izvanrednom gipkošću duhovnom dotiče se Voltaire stotinu pitanja najrazličnije vrste i važnosti — od teorije gravitacije do satira lorda Rochestera, od posljedaka cijepljenja do besmrtnosti duše, a što kaže, pogađa u jezgru stvari. Tu je duh humanizma dotjeran do krajnosti, do svoje zgoljne suštine, pa odista čovjek je na prvi pogled gotov misliti, da je svoje bitno svojstvo, tu svestranost do u najtanje tankoće, pregnao, da biva slabost. Stvari, o kojima raspravlja, tako su mnogobrojne i opsežne, a on ih opravlja i svršava tako brzo, tako lako i bez ikakova isticanja, te čovjek konačno pita, da li je poslije svega išto uistinu znamenito izneseno. Ali uistinu što je na to malo kratkih stranica izneseno, prosto je čitava filozofija Voltaireova. Ponuđa čovjeka slasnom zdjelom tučena vrhnja; čovjek proguta laganu poslasticu i nestrpljivo pita, je li to sve? Svakako je dosta. U tu kao pero laku slatku pjenu njegova je domišljata ruka pomiješala ciglu jednu kaplju neke čudnovite tekućine — je li otrov ili je čarobni lijek života? — koja će se svojom probojnom snagom širiti sve više i više, dok nije njome prožela i najdalje žilice naučnoga tijela. Kad bi francuski čitaoci onoga doba zatvorili knjigu, bilo bi im, kanda su zagledali u neki novi svijet; kanda je rastvaranje njihovih najintimnijih vjerovanja i osjećaja preotelo mah; kanda se je čitava okorjela građa društva — života samoga — tvrdi, mračni, uzani, zastarjeli oblik njihova bitka — nenadano, za trenuće oka, prometnuo sušti sjen.

Čovjek bi se nadao, da će između reforma, za koje će ovakovo djelo ustati, zacijelo zauzimati prvo mjesto one, koje su političke prirode. U Engleskoj je baš jedan politički prevrat bio okrunjen uspjehom i sve najbolje u engleskom životu bilo je osnovano na političkim ustanovama, koje su tada bile stvorene. Moral je bio na dlanu: trebalo je tek porediti stanje u Engleskoj pod slobodnom vladom sa stanjem Francuske, sramotnim, propalim i nemoćnim pod samodržavnom vladavinom. Ali Voltaire nije odatle taj moral crpao. On se tek letimično i neodređeno osvrće na politička pitanja; iznosi kratak nacrt engleske povijesti, što seže do Magne Charte, naglo preskače na Henrika VII. i onda staje; ne spominje ni ciglom jednom riječi odgovornost ministara, nezavisnost sudaca pa ni slobodu štampe. Odobrava engleski financijski sustav pa spominje nadzor, što ga donja kuća nad njime vrši, ali ničim ne ističe važnost te činjenice. Što se tiče osnovnih načela ustava, njegovo pričanje o tome ne kazuje čitaocu gotovo ništa više od onih glasovitih stihova u »Henriadi«:

U Westminsteru su do tri vlasti, vele,
U čudu, kakvim su se vezam' splele.

Očito je, da je Voltaire znao za te nedostatke, jer je u engleskom izdanju knjige dao u predgovor umetnuti ovaj čudni izgovor: »Neki od njegovih engleskih čitalaca možda će biti nezadovoljni, što nije opširnije kazao svoje mišljenje o njihovu ustavu i njihovim zakonima, kojima se oni većinom klanjaju kao svojim kumirima; ali ovo ustezanje posljedak je dobro promišljene nakane g. Voltairea. Zadovoljio se je time, da je o njima iznio svoje mišljenje u općenitim ogledima, koji su u svojoj struci sasvim novi i dokazuju, da se je dao na naročito proučavanje ove česti britske politike. Osim toga, kako se je mogao stranac iznaći u njihovoj politici, tom tamnom nedohodu, u kome i oni Englezi, koji mu najbolje znadu pute, svaki dan priznaju, da su zašli i izgubili se?« Ništa nije moglo da bude značajnije za vladanje ne samo Voltairea samoga, nego i čitave čete njegovih pristalica u drugoj polovini osamnaestoga stoljeća prema praktičnim problemima politike. Oni su se zlovoljni odvraćali od »tamnoga nedohoda« praktične zazbilje, da pribjegnu k onim divnim »općenitim ogledima«, koji su im tako k srcu prirasli, a bili su »u svojoj struci sasvim novi« — a i po-

sljedak od toga bio je sasvim nov, bio je francuska revolucija.

Bilo je, odista, značajno za Voltairea i njegovo doba, što su »Filozofijska pisma« bila od vlasti sažežena, ne možda zbog kakova političkog krivovjerstva, nego za nekoliko napomena, što su kanda dovodile u sumnju besmrtnost duše. Njegova navala na »ancien régime«, monarhijsku vladavinu prije revolucije, bila je u bitnosti teoretske prirode. To je bez sumnje oslabilo njezin neposredni učinak, ali joj je s vremenom davalo još veću snagu. A »ancien régime« sam razabrao je onaj čas njezinu opasnost; dirati u svetinju metafizičkog pravovjerstva bio je njemu grijeh, koji se ne može oprostiti. Voltaire je znao vrlo dobro, da mu je biti na oprezu.

»Ima tek jedno pismo, koje se tiče g. Lockea«, pisao je jednom prijatelju. »Jedina filozofijska stvar, o kojoj sam raspravljao, jest neznatna sitnica o besmrtnosti duše; ali bi stvar imala suviše posljedica, kad bi se o njoj ozbiljno raspravljalo. Trebalo ju je zatomiti, da čovjek ne udari na redove naše gospode teologa, čeljadi, koja vidi tako jasno duhovnost duše, da bi sažegla, kad bi mofla, tjelesa onih, koji o njoj sumnjaju.«

Nije bio samo »g. Locke«, za kojega je mislio, da ga smije tek tako stidno spomenuti; nego i znameniti deistički pokret, koji se je tada stao javljati u Engleskoj, Voltaire se usudio natuknuti tek u jednoj jedva razumljivoj napomeni. Spominje samo onako, gotovo u zagradi, imena Shaftesburya, Collinsa i Tolanda, pa onda naglo prelazi preko toga. Mimogred budi rečeno, da su utjecaj pisaca ove skupine na Voltairea često pretjerano prikazivali. Tvrditi, kao što lord Marley veli, da »bijaše engleska bura, koja je u njemu posijala sjeme misli — — sistematične i promišljene navale« na kršćansku teologiju, reći će krivo prosuditi o položaju. Najprije je izvjesno, da je Voltaireovo mišljenje o tim stvarima bilo utvrđeno davno prije nego je došao u Englesku i da je već davno za nj počeo kupiti pristalice. Za to ima jedan zanimljiv dokaz, jedno pismo bez potpisa, sačuvano u arhivu Bastille i upravljeno glavaru policije u doba, kad je Voltaire bio tamo zatvoren. »Mećete u Bastillu«, kaže pisac, koji je, kako se misli, bio duhovnik, »čovjeka, kojega sam želio tamo vidjeti već pred više nego petnaest godina«. Pisac dalje govori o »poslu, koji je rečeni gospodin tjerao propovijedajući

deizam otvoreno bez kićenja našoj mladoj gospodi. — Stari zavjet, kako on veli, tek je niz pripovijedaka i priča, apostoli su bili dobričci lude, čeljad priprosta i lakovjerna, a Sveti Oci, naročito Bernardo, na kojega najviše ima zub, bili su tek čaratani i zavodnici«.

»Htio bih«, dodaje, »da imam vlast samo jedan dan pa da zatvorim toga pjesnika među četiri zida, dok je živ«. Da je Voltaire tako zarana probudio te tako pobožne duhovničke želje, kazuje dosta jasno, da je imao malo što naučiti od deista Engleske. A, drugo, deisti Engleske imali su vrlo, vrlo malo što da nauče učenika Baylea, Fontenellea i Montesquieua. Oni su bili, gotovo bez izuzetka, skupina neznatnih pisaca drugoga reda, a njihova »bura« protiv vjera, što su tada vladale, bila je tek u neznatnoj mjeri »sistematska i promišljena«. Slabi i labavi racionalizam Tolanda i Wollastona, nezreli i zbrkani Collinsa, napola suludi racionalizam Woolstona — svi su bez sumnje dali Voltaireu po koji dokaz i pobudu, ali nisu mogli ozbiljno utjecati na njegove misli. Bolingbroke je bio znamenitija ličnost i puno se je družio s Voltaireom, dok je ovaj boravio u Engleskoj; ali njegovi polemični spisi bili su do zla Boga nezgrapni i površni. Kako je Voltaire sam rekao, »u njegovim djelima bilo je puno lišća, a malo ploda; razvučenih uzrečica i nesnosno dugih perioda«. Tindal i Middleton bili su jači, ali njihovo djelo izišlo je tek u poznije doba. Majstorski i dalekosežni filozofijski spisi Humea pripadaju, dašto, u sasvim drugi red.

Ne gledeći na politiku i metafiziku prokrčila su »Filozofijska pisma« izvanredno znamenite nove puteve u dva smjera, uvela su Newtona i Shakespearea u francuski svijet. Četiri pisma o Newtonu kazuju Voltairea s najbolje strane, tu je jezgrovit, jasan, uvjerljiv i smion. S druge strane ono malo odsjeka o Shakespeareu kazuju ga s najgore. Njihova je glavna zasluga, što uopće spominju, da postoji; što utvrđuju činjenicu, koja je dosad bila u Francuskoj nepoznata; inače tek iznose vrlo zgodan primjer čudnih opreka u Voltaireovoj ćudi, koja ga je učinila buntovnikom u carstvu duha, a zadržala ga toryjevcem natražnjakom u ukusu. Nikada još nije bila takva smionost mišljenja udružena s takvom plašljivošću u estetskim pitanjima; kao da je sačuvao sve svoje sujevjerje za carstvo umjetnosti. Iz njegova prikazivanja Shakespearea jasno se razbira, da nije imao srca otvoriti oči i slobodno gledati, što je

morao da vidi pred sobom. Sve je bilo »barbarsko bez pristalosti, reda, vjerojatnosti« (barbare, dépourvu de bienséances, d'ordre, de vraisemblance). U darmaru prizirao je neki slikovit i uzvišen stil i nešto malo »čudesnih blijesaka« (lueurs étonnantes), ali za pravo značenje Shakespeareova genija ostao je do kraja slijep kao noć.

Upravo je značajno, da je Voltaire posljednji čas učinio sve, što je mogao, da bi potkrijepio svoje oprezne metafizičke napomene o »g. Lockeu«, umetnuvši u svoju knjigu tobože slučajno kao dodatak jedno pismo, bez ikakve veze s ostalim djelom, s promatranjima o nekim »Mislima« (Pensées) Pascalovim. Bez sumnje se je nadao, da će ta promatranja, u koja je kanuo nekoliko kapi svoga najjetkijeg otrova, pod drugim, što je u knjizi, iščeznuti i proći nezapažena. Ali sve su njegove smicalice bile badava. Zaludu je napeo sve žice i htio u to uplesti visoke ličnosti; zaludu se lično potrudio do vremešna ministra, kardinala Fleurya, i kušao pročitavši mu neka odabrana mjesta o kvekerima, da bi mu dao dopuštenje, da smije objelodaniti svoju knjigu. Stari kardinal nije mogao, a da se ne nasmiješi, i ako je Voltaire držao za shodno, da preskoči najbolje česti — »sirota čovjek«, rekao je poslije, »nije ni slutio, što mu se je izmaklo« — ali dopuštenje nije nigda došlo. Voltaire je bio prinuđen da se inako pomogne i bez toga dopuštenja objelodani knjigu, a onda vlasti uzeše postupati sa svom snagom. »Filozofijska pisma« bila su službeno zabranjena, knjiga proglašena, da vrijeđa pristojnost i da se »kosi s vjerom, s dobrim običajima i s poštovanjem, dužnim vlastima«, pa je bilo naređeno, da ju krvnik javno sažeže. Posljedak je bio upravo onakav, kakovu se je čovjek mogao nadati: zabrana i progon, nemoćni da spriječe dalju prodaju tako buntovne stvari, pomogoše knjizi, da se je raspačala na jagmu. Engleska je onaj čas stala svijet zanimati, ljudi raspravljali o teorijama g. Lockea i sira Newtona, pa stali i čitati drame »toga ludova Shakespearea«. A u isto doba tajni glas o snosljivosti, o slobodnom istraživanju, o prosvijetljenoj želji za znanjem šaptom išao od usta do usta širom čitave zemlje. Uspjeh Voltaireova djela bio je potpun.

On je sam međutim bio prinuđen, da se od gnjeva vlade skloni u daleku samotinju na zaseoku Madame de Châtelet u Cireyu. U toj zabiti nastavio je svoje proučavanje Newtona i za malo godina spisao temeljitu i sjajnu studiju, kojom je

prikazao djelo velikoga engleskog filozofa. Opet su vlasti postupale i zabranile Voltaireovu knjigu. Newtonov sustav porušio je Descartesov, a Descartesovu riječ držali su u Francuskoj za glas pravovjerja; zato se, dašto, Newtonov glas nije smio čuti. Ali bilo ovako ili onako, Newtonov se je glas čuo. Naučenjaci su se obratili k novoj nauci, pa nije suviše rečeno, kad se kaže, da je čudesni napredak u učenju matematike, što je u Francuskoj uzeo maha u posljednjim godinama osamnaestoga stoljeća, bio posljedak prosvjetnoga mara Voltaireova.

Djelo o Newtonu bilo je posljednje razlaganje onoga, što mu je engleski duh dao. Ali dok je bio živ, nije ga nigda prestala zanimati Engleska; nigda mu nije dosadilo čitati engleske knjige, ljubezno dočekivati engleske putnike i međutim, kad nije bio zabavljen ozbiljnijim radovima, činiti sve, što je mogao, da bi srušio onu jadnu priču, po kojoj je Englez svagda čudak i ludov, kako ga je nažalost on sam ludo najprije prikazao svojim zemljacima. Ali zanimljivo je gledati, kako su Voltairea, dok je vrijeme prolazilo, unutrašnje sile njegove prirode neminovno odvodile sve dalje i dalje od osnovnih naziranja engleskoga duha. Pobuda, što ju je dobio u Engleskoj, bila je tek jaka, da ga navrne na put, kojim ni jedan Englez nije nigda pošao. Pokret engleske misli u osamnaestom stoljeću našao je svoj savršen izražaj u dubokom, skeptičnom, a opet u bitnosti umjerenom duhu Humeovu. Kako je različit bio način Voltaireov! S kakvom li je bezobzirnom smjelošću, s kakvom li je ljutom i neodstupnom strašću navaljivao i borio se i opet navaljivao! Nije imao kada da se bavi potankim razlučivanjem izgrađene filozofije, ni želje za promišljenim poravnjivanjem kritičnoga duha; njegovo vjerovanje bilo je jednostavno i jasno, a imalo je veliku prednost kratkoće: »Écrasez l'infâme!« — to mu je bilo dosta.

RAZGOVOR MOJSIJE, DIOGENA I G. LOCKEA

Diogen. Ej, Mojsije, priznaj! Tvoja čudesa bila su tek čarolije, tvoja proroštva sretni slučajevi, a tvoji zakoni karišik prazne slame i budalaština.

G. Locke. Priznaj, da si bio vještiji u laskanju gomili, nego u iznalaženju istine, i da u svijetu ne bi nigda izišao na tako velik glas, da te je sudbina bacila među narod filozofa.

Diogen. Priznaj, kad si učio Židove, neka porobe Misirce, da si bio grdna hulja.

G. Locke. Priznaj, da je bila bajka dati konje Faraunu i negoveći papak zecu.

Diogen. Priznaj, da nisi nigda vidio stražnjih strana Gospoda.

G. Locke. Priznaj, da je u tvome stilu bilo suviše osobina i premalo ukusa, da bude stil Duha Svetoga.

Mojsija. Sve to može da bude istina, dragi moji prijatelji; ali kakove zaključke hoćete da izvedete iz vaših poruga? Zar mislite, da ne znam, što bi mudar čovjek mogao iznijeti protiv mojega vladanja, mojih priča i moga jezika? Ali jao! Moj put bio je meni označen ne mojim izborom nego nuždom. Nisam imao sreće da živim u Engleskoj ili u bačvi. Bio sam vođ naroda neuka i sujevjerna, koji nigda ne bi slušao savjete zdrave pameti i snosljivosti, pa bi se smijao mudrolijama i oštroumnoj filozofiji. Trebalo je laskati njihovoj taštini pričajući im, da su odabrana djeca Božja, zadovoljiti njihovim strastima puštajući, da budu nevjerni i okrutni svojim neprijateljima, i ugađati njihovim ušima pripovijetkama i šurkama, punim događaja smiješnih i strašnih, zgodnim za dječju sobu ili ludnicu. Takovim smicalicama mogao sam postići svoje svrhe, da mojim zemljacima bude dobro. Zar me kudite? Nije posao vladara da bude istinit, nego da bude političan; prinuđen je bježati i od

same kreposti, ako se nađe na strani protivnoj od praktične potrebe. Njegova je dužnost žrtvovati najbolje, što je nemoguće, za ono malo dobra, što mu je na dohvatu. Htio sam postaviti mnoštvo ludih zakona, da bih pod njihovim plaštem mogao šmugnuti u nekolicinu mudrih, pa da se nisam pokazao, te sam i okrutan i sujevjeran, Židovi se ne bi nigda izbavili iz sužanjstva misirskoga.

Diogen. Možda to ne bi bila tako strašna nesreća. Ali, uistinu, ti imaš pravo. Nema prostijeg zanata od vlade narodima. Tko sniva, da može voditi veliku gomilu ludova bez velike množine lupeštine, sam je ludov.

G. Locke. Ne sudiš li prenaglo? Ne kazuje li povijest, da je bilo velikih vladara, koji su bili dobri ljudi? Solon, Henrik od Navare i Mylord Somers zacijelo nisu bili ludovi, pa opet ne će mi se nikako misliti, da su i u čemu bili lupeži.

Mojsija. Ne nisu bili lupeži, nego licemjerci. Neko više neko manje, svi su varali. Ali to nije bilo zato, što im se je varanje sviđalo; bilo je zato, jer se bez toga ne može vladati ljudima.

G. Locke. Kamo sreće, da bi se to pokušalo. Kad bi se ljudima rekla istina, zar je ne bi vjerovali? Ako im se nigda ne da prilike, da budu kreposni i mudri, kako ćemo znati, da je ne bi htjeli prihvatiti? Neka vladari budu vrijedni povjerenja i pošteni, pa je moguće, da će nestati ludosti njihovih naroda.

Diogen. Krasna li fantastična sna! Ali povijest je protiv tebe.

Mojsija. I proroštvo.

Diogen. I opće iskustvo. Pogledajmo na svijet, kakav je ovaj čas, pa što vidimo? Takav je, kakav je svagda bio i svagda će biti. Doklegod to podnosi, svijetom će svejednako vladati laskanje, nepravda i prijevara.

G. Locke. Ako je tako, treba da idem i pjevam jadikovke o sudbini ljudskoga roda.

II. VOLTAIREOVE TRAGEDIJE

Književni je historik malo više nego historik proživjelih slava. Šta ima posla sa Shakespeareom, s Danteom, sa Sofoklom? Je li zaronio u dubine mora? Ili je pošao, da istraži bezdan? Velike svjetlice stajačice na nebu književnosti zasjenjuju njegov durbin, pa se jedva može čemu nadati, van da će zabilježiti, da postoje, i diviti se njihovu sjaju očima običnoga smrtnika. Ima posla s dobama ljudi, koje idu jedna za drugom, nipošto sa čitavim vremenom; ali Keatsov »Hiperion« mogao je biti spjevan na dan Salamine, a ode Pindarove posvećene engleskomu kralju Đuri IV. Književnom je historiku obilaziti po drugim lovištima. On je geolog književnosti, njegovo polje rada leži u zasutim slojevima zaboravljenih pokoljenja, među fosilnim ostacima prošlosti. Velikani, kojima mu se je baviti, velikani su, koji više nisu veliki — mamuti i ihtiosauri, koje nam je između probira tolikih epoha u svojoj prijaznosti sačuvala bespristrana dobrota Vremena. Njemu je odgonetati šale Erasmusove i biti domaći s prostotama Ciceronovim. Njemu je prosjedjeti čitave noći sa sablasnim junacima Byronovim; njemu je izmjenjivati nebrojene aleksandrince s uminulim junakinjama Voltaireovim.

Veliki silnik osamnaestog stoljeća uistinu je stradao ljuto pod rukama potomstva. Svak doduše zna ga i čitao je o njemu, ali tko ga je čitao? I za nj se može reći: poznat ćete ga po imenu, ali ne ćete po njegovim djelima. Izuzevši njegova pisma, »Kandida«, »Akakiju« i nekoliko njegovih kraćih spisova, silna gomila onoga, što je stvorio, već je pala u zaborav. Koliko se je živih ljudi danas promučilo kroz »Henriadu« ili »La Pucelleu«? Koliko ih je i samo časak zagledalo u omašne sveske djela »L'esprit de Moeurs« (Duh običaja)?, »Zaira«, »Meropa« i »Povijest Karla XII.« možda svejednako tavore u školskim sobama, ali kud se djede »Orest« i »Mahomet« i »Alzira«? Où sont les neiges d'antan? Gdje je lanjski snijeg?

Danas je slava Voltaireova uglavnom osnovana na njegovoj znamenitosti, što je bio preteča francuske revolucije, ali osamnaestom stoljeću bio je baš toliki pjesnik, koliki i reformator. Sva je Evropa gledala u Ferney kao u svoje proročište ne samo u pitanjima filozofije nego i dobra ukusa; trideset godina svako črčkalo, svaki talenat na osvitu i svaka krunjena glava podvrgavala se sudu Voltairea; Voltaireove drame prikazivali su pred dupkom punim kućama; njegove epske pjesme proglasili boljima od Homerovih, Vergilovih i Miltonovih djela; svak kitio svoja pisma rečenicama, prepisanim od njega, svaki duhovit čovjek znao ih naizust. Ništa možda jasnije ne kazuje jaz, što nas dijeli od naših predaka u osamnaestom stoljeću kao poređenje naših misli s njihovima, naših osjećaja s njihovima što se tiče jedne iste stvari — tragedije od Voltairea. Nama je danas, kad skinemo najzaprašeniji svezak s police svojih knjiga, kad ga nasumce otvorimo kod koje nesnosne tirade, kad se trudimo, da se probijemo kroz čitave hrpe gizdavih običnih uzrečica, što se nameću našim očima, pa očajni odustanemo od svoje namjere i žurno stavimo natrag knjigu u njezin zaboravljeni kut — nama je upravo nemoguće zamisliti svijet bajnoga sjaja, što su ga te iste riječi pred pet pokoljenja doista dočarale. Sjajna veselost, profinjena uzbuda, patos, duhovitost, strast — sve je to netragom nestalo iz našeg poimanja kao i svijeće, miris njihovih vlasulja, ogledala i odijela od brokata, sred kojih su se kretali i provodili svoj bitak. Bilo bi poučno ili barem zanimljivo malo pobliže ispitati jedno od tih zaboravljenih remek-djela, a mi smijemo to učiniti bez kakova oklijevanja, s tim više, što ćemo u tome tek ići u stope Voltaireu samomu. Njegovo pretresanje »Hamleta« nam je blizak primjer za to, a za njim se možemo povesti i s obzirom na činjenicu, da ga je jednaki razmak vremena dijelio od Shakespearea kao i nas od njega. U jednoj stvari, dabome, postoji razlika između položaja jednoga i drugoga pisca. Voltaire je u svome proučavanju Shakespearea imao posla sa živom, sve većom snagom, dok je naša rabota samo zanimanje čovjeka, koji se bavi starinama. U ovaj čas (u travnju 1905.) jedan vjerni prijevod »Kralja Leara« svako veče puni kuću u pariškom »Théâtre Antoine«. Redovno je ludo prorokovati; ali ako od toga pravila ima izuzetka, jedno se izvjesno može proreći: vjeran prijevod »Zaire« za sto godina ne će prikazivati na engleskim pozornicama.

Nije naša namjera, da ovdje ocijenimo, što je najbolje ili da istaknemo, što je najgore u Voltaireovim tragedijama. Tek hoćemo da ogledamo jedan primjer onoga, što bi njegovi suvremenici bili priznali, da je baš prosječna rabota njegova genija. Takav primjer jest tragedija »Alzira ili Američani«, koju su s velikim uspjehom prikazivali 1736., kad je Voltaireu bilo četrdeset i dvije godine, a njegova slava dramskoga pisca bila već sasvim utvrđena.

Prvi čin. — Drama se događa u Limi, glavnom gradu Perua, nekoliko godina otkako su Španjolci osvojili Ameriku. Kad se gluma započne, upravo je Don Gusman, jedan španjolski velikaš, naslijedio svog oca Don Alvareza i postao namjesnik Perua. Vlada Don Alvareza bila je dobrotvorna i pravedna; čitav se svoj vijek trudio, da bi ublažio okrutnost svojih zemljaka; a jedina mu je još ostala želja, da vidi, te mu sin nastavlja djelo, koje je on započeo. Na nesreću, međutim, bio je Don Gusman upravo protivne ćudi od svog oca; bio je tiranin, osoran, tvrdoglav, bogomoljac.

L'Americain farouche est un monstre sauvage
Qui mord en frémissant le frein de l'esclavage —
Tout pouvoir en un mot, périt par l'indulgence,
Et la sévérité produit l'obéissance.

(Divlji Američanin je bijesna neman, koja grize, kad potrese uzdom ropstva. Sva vlast, riječju, gine od praštanja i strogost rodi posluhom.)

Tako su glasila okrutna načela njegove vlade, koja je bio prebrz prometnuti u djelo. Zaludu je Don Alvarez opominjao svog sina na to, da pravi kršćanin vraća dobro za zlo i da je, kako je točno po pismu rekao, »Pravi Bog, moj sinko, Bog, koji prašta«. Da bi potkrijepio svoje opomene, dobričina starac pričao, kako mu je život poštedio neki kreposni Američanin, koji, kako reče, »mjesto da udari, zagrlio je moja koljena«. Ali Don Gusmana se ne primaju takove pripovijetke, i ako dopušta, da ima jedan obzir, koji bi ga ponukao, da se dade na blažu politiku. Ljubi Alziru, Alziru mladu i prekrasnu kćer Montezume, koji je vladao u Limi prije nego su Španjolci došli. »Ja ju ljubim, priznajem«, kaže Gusman svome ocu, » više nego što bih htio«. Tim riječima glavni zaplet drame biva gledaocu jasan. Opaki španjolski namjesnik zaljubljen je u kreposnu američku kraljevnu. Kad se je stvar tako zaplela, kakav će napeti i romantični rasplet iza toga doći? Alziri,

čujemo, a to nas ne iznenađuje, svejednako je drag i mio spomen o nekom peruanskom knezu, koji je junački pao u jednom pokušaju, da bi svoju otadžbinu oslobodio od zuluma Don Gusmana. Ali za ljubav Montezumi, svome ocu, koji je željan vlasti snovao svoje snove, privoli se, da će se udati za namjesnika. Ona se privoli, ali i u tom času, kad je to rekla, ostala je vjerna Zamoru. »Zadao mi je vjeru«, rekla je prostodušno Gusmanu, »on me je zatravio«.

Il m'aima; son trépas me coûte encore des larmes;
Vous, loin d'oser ici condamner ma douleur.
Jugez de ma constance, et connaissez mon coeur.

(Ljubio me je; njegova smrt svejednako me stoji suza. Vi, lje, ne ćete sad osuditi moj bol, pa gledajte, kako sam postojana, i upoznajte moje srce.)

Nesmiljeni Don nikako ne će, da takovi čuvstveni obziri budu na putu njegovim željama, pa dade nalog, da se vjenčanje ima bez odgode izvršiti. Ali baš u času njegov prividne pobjede sprema se slom svih njegovih nada.

Drugi čin. — Nema prirodnije stvari, nego da junakinja, vjerena sa zlotvorom, iziđe zaljubljena u junaka. Junak, kojega Alzira obožava, doduše je poginuo, ali što je opet prirodnije, nego da uskrsne? Plemeniti Zamore nije mrtav, iznio je iz mučilišta Don Gusmana živu glavu, vratio se je, da se osveti, ali su ga onaj čas uhapsili pa sada čami sužanj u najdubljoj tamnici grada, dok njegova ljubljena kraljevna slavi svadbu s njegovim din-dušmaninom.

U tim mukama i bijedi dolazi mu u pohode časni Alvarez, koji je nagovorio svog sina, da mu izdade nalog, neka se uznik pusti na slobodu. U mraku tamnice bilo je iz početka teško razabrati crte Zamorine, no starac konačno vidi, da govori upravo s onim Američaninom, koji je pred toliko godina, mjesto da ga obori, zagrlio njegova koljena. Taj ga je nenadani slučaj silno dirnuo u srce. »Dođi bliže! Sveti Bože! Promisli! On je, gle, onaj, kome dugujem toliko zahvalnosti. Moj dobrotvore! Moj sine!« Ali da ne ulazimo dalje u tu dirljivu scenu; dosta je da kažemo, te je Don Alvarez, iza kako je obećao Zamoru svoju zaštitu, pohitio, da javi taj znameniti događaj svome sinu namjesniku.

Treći čin. — Međutim se je Alzira vjenčala. Ali svejednako ne može da zaboravi svoga ljubovnika Peruanca. Dok se je žalostila zbog svoje sudbine i zazivala sjenu Zamorinu,

neka joj oprostio, jave joj, da neki iz tamnice pušteni uznik moli, da smije s njome govoriti nasamo. »Neka uđe«. On uđe. »Sveti Bože! Ta to je njegovo lice, njegov hod, njegov glas: Zamore«. Pade u naručaj svoje prijateljice. »Izdahnuh; jedva dišem«.

Zamore. Tvog ljubavnika evo.
Alzira. Zamore do nogu Alzire!
Zar je to varka?

Ne, nije bila varka, pa je nesretna kraljevna prinuđena svome ljubavniku priznati, da se je već vjenčala s Don Gusmanom. Zamore je isprva nesposoban da shvati strašnu istinu i dok se još bori sa svojim razrožnim osjećajima, vrata se naglo otvore i Don Gusman, praćen od svoga oca, uđe u sobu.

Dolazi dvostruka scena poznanja. Zamore se nije manje prepao videći u Don Gusmanu sina časnog Alvareza, nego što je Don Gusman pobjesnio, kad je otkrio, da uznik, na čiju je slobodu sam pristao, nije nitko drugi nego Zamore. Kad je prvo iznenađenje minulo, peruanski junak stane žestoko ružiti i grditi svoga neprijatelja pa ga prekori, što ga je metnuo na muke. Namjesnik odgovori naloživši, da knezu časom odrube glavu. Zaludu Don Alvarez opominje svog sina velikodušnosti Zamorine; zaludu se nudi Alzira sama, da će svoj život žrtvovati za glavu svoga ljubavnika. Zamora odvuku iz sobe, a Alzira i Don Alvarez ostaju sami, da se žaloste zbog sudbine peruanskog junaka. Ali neka slaba nada svejednako klije u grudima starca. »Gusman bijaše nečovječan«, kaže, »znam to, zgrozih se od toga;

Mais il est ton époux, il t'aime; il est mon fils;
Son âme à la pitié se peut ouvrir encore.«

(Ali on je tvoj muž; on te ljubi; on je moj sin; još mu se duša može otvoriti samilosti.)

»Jao!« odgovara Alzira, »zašto nisi otac Zamorin?«

Četvrti čin. — Pa ni srce Don Gusmana nije uistinu moglo da sasvim otvrdne protiv molba i suza oca i žene, i on pristane, da će smaknuće Zamorino na kratko vrijeme odložiti. Alzira ne budi lijena pa prihvati tu prigodu, da svome dragom priskoči u pomoć, jer ona s mjesta iskupi njegovu slobodu dobro smišljenom ratnom osnovom podmitivši tamničara. Zamore je slobodan. Ali jao! Alzira nije; nije li vjenčana sa zlotvorom Gusmanom? Njezin ljubavnik moli je i zaklinje, ali ona se ogluša njega. Šta zato, što se je svojim bračnim zavjetom zaklela pred tuđim Bogom? »Ja sam obećala; dosta je; bilo bogu, kome mu drago!«

Zamore. Ta promesse est un crime; elle est ma perte; adieu.
Périssent tes serments et son Dieu que j'abhorre!
Alzire. Arrête; quels adieux! arrête, cher Zamore!

(Zamore. Tvoje je obećanje zločin, a moja propast; zbogom.
Propale ti tvoje zakletve i tvoj Bog, na koga mrzim.
Alzire. Stani; zar takav oproštaj! Stani, dragi Zamore.)

Ali knez se od nje otrgne, nema drugog oproštaja na usnama do kletve, da će se osvetiti namjesniku. Alzira zbunjena, ostavljena, uplašena, na mukama od kajanja, uzbuđena strastima, obraća se tražeći utjehu u Boga, koji je — nije mogla na čas nego vjerovati — nekim otajstvenim načinom otac sviju. »Veliki Bože, vodi Zamora kroz pustinju, da mu se ništa ne dogodi. — Ah! može li biti, da si tek božanstvo neke druge strane svijeta? Imadu li Evropljani jedini pravo, da si im dobar i mio? Jesi li na kraju tiranin jednoga svijeta i otac drugoga? — Ne, nisi! Osvajači i osvojeni, jadni smrtnici, kao što i jesu, svi su jednako djelo tvojih ruku — —«.

Njezina razmišljanja prekida strahovit glas. Čuje viku, čuje krik »Zamore!« A njezina prijateljica bane, sva smetena joj kaže, njezin je ljubavnik u opasnosti da izgubi glavu.

»Ah, draga Emira«, zavikne, »hajdmo spasiti ga!
Emira. A što vi, gospo, možete?
Alzira. Mrijeti mogu.«

Jedva je izustila tu rečenicu, kad li se otvore vrata i jedan joj izaslanik Don Gusmana proglasi, da joj se valja držati za uznicu. Badava traži, da joj to objasne, pa ju smjesta odvedu u najdublju tamnicu.

Peti čin. — Malo vrijeme postojalo i nesretna kraljevna dozna, zašto je zatvorena. Zamore, tako ju izvijestiše, odletio je ravno iz njezine sobe u uredovnicu Don Gusmana i svomu neprijatelju udario bodež u grudi. Junak se je tada obratio na Don Alvareza i u savršenom miru pružio mu krvlju uprljani nož.

Je fait ce que j'ai dû, j'ai vengé mon injure;
Fait ton devoir, dit-il, et venge la nature.

(Ja sam uradio, što sam morao; osvetio sam uvredu; vrši svoju dužnost, kaže, i sveti, što prirođeni osjećaj ište.)

Prije nego je Don Alvarez mogao odgovoriti na ovaj poziv, razjarene su soldatine odvukle Zamora pred vijeće velikaša. Don Gusman je na smrt ranjen, a vijeće s mjesta izriče smrtnu osudu ne samo Zamori nego i Alziri, jer su iznašli, da je i ona kriva, što je pomagala kod umorstva. Bolna je dužnost Don Alvareza, da proglasi osudu vijeća uznicima. On to učini ovako: »Dobri Bože, kako su se čudnovato smiješali naklonost i užas! Moj spasitelj je ubica moga sina. Zamore! — Dà, tebi imam da zahvalim ovaj život, koji mi se je ogadio; kako si mi skupo prodao taj kobni dar — Ja sam otac, ali sam i čovjek, pa unatoč tvome bijesu, unatoč glasu krvi, koji traži osvetu od moje ojađene duše, svejednako čujem glas tvoga dobročinstva. A ti, koja si bila moja kći, ti, koju u našoj silnoj nesreći još zovem imenom, što čini, da suze prolijevamo, ah! kako je daleko od svih želja tvoga oca, da dodade k mukama, što ih osjeća, još i užasnu radost osvete. Gubit mi je jednim nečuvenim udarcem sudbine na jedan mah moga spasitelja života, moju kćer i moga sina. Vijeće vas je osudilo na smrt«.

Pod jednim uvjetom, međutim, samo pod jednim uvjetom može se oprostiti život krivcima — ako se Zamore obrati na kršćanstvo. Treba li naročito reći, da plemeniti Peruanac ne oklijeva ni jedan čas? »Smrt radije nego sramota!« kliče Zamore, dok Alzira dodaje još nekoliko glatkih kitica na sroke o moralnom poniženju, što nastaje od licemjernog obraćenja. Don Alvarez očajao, da ne može više, i hoće baš iznova probesjediti, kad li u sobu donesu Don Gusmana sa smrtnim bljedilom na licu. Neumolni namjesnik će da izusti svoje posljednje riječi. Alzira smirena čeka, što Bog dade, Alvarez jada i pečali se, Zamore je postojan do zadnjega časa. Ali gle! kad namjesnik prozbori, vidi svak onaj čas, da se je u duši silno promijenio. Nije više ohol, nije više okrutan, nije više neumoljiv; sad je ljubezan, ponizan i prijazan; ukratko, pokajao se. Svakomu je prošteno i svak spoznaje istinu kršćanstva. A njihova je vjera osobito ojačala, kad Don Gusman doziva Božji blagoslov za Alziru i Zamora pa ispušta dušu na rukama Don Alvareza. Jer tako su krivci kažnjeni, a kreposni nagrađeni. Plemeniti

Zamore, koji je hladnokrvno umorio svoga neprijatelja, i blaga Alzira, koja je podmitila tamničara i tako svomu ljubavniku dala prilike, da smakne njezina muža, živjeli su sretni i zadovoljni još mnogo godina. A to oboje imadu da zahvale jedino trudu opakoga Don Gusmana, a taj opaki Don Gusman, kako i treba, silazi u grob.

Takva je ta tragedija »Alzira«, štono je, budi još jedared rečeno, u svoje dneve bila jedan od piščevih radova, koje su najviše odobravali. Na osnovi djela ove i slične vrste priznali su suvremenici Voltaireu pravo, da ga ide mjesto kao u nekom dramskom triumviratu, da bude treći uza svoje velike prethodnike, Corneillea i Racinea. Naročito su svagda s Racineom u isti čas spominjali i Voltairea, a očito je i sam bio tvrdo uvjeren, da je pisac »Alzire« dostojan nasljednik pisca »Atalije«. Na prvi pogled uistinu udara u oči sličnost obih dramskih pisaca. Ali kod bližega gledanja izbija čitavi ocean razlika, koji je preširok, da bi ga premostila ikoja spoljašnja sličnost.

Površan čitalac bit će brz držati tragedije Racineove tek za »tours de force«, da su na silu izvještačene, a u jednom smislu površan čitalac ima pravo. Jer kao puka djela tehničke vještine te su drame nenatkriljene u čitavoj svjetskoj knjizi. Ali oznaka »tek tour de force« donosi sa sobom nešto više od ideje tehničkoga savršenstva, jer označuje ne tek djelo, koje je tehnički savršeno, nego djelo, koje je tehnički savršeno i ništa više. Zadatak, koji je izvršiti piscu »Chant Royala« (oblika francuske balade od četrnaestoga do šesnaestog stoljeća) jest, da svlada neke tehničke poteškoće sroka i ritma; on vrši svoj »tour de force«, svlada poteškoće i njegovo je djelo gotovo. U Racinea nije podnipošto tako. Tehničke stege, s kojima je muku mučio, bile su nevjerojatno neprilične; njegov rječnik uzan, njegova gradnja stihova zavezana, svaki mah dramskoga kretanja do najmanje sitnice ograničen; konvenciona pravila svake vrste, što ih čovjek može da zamisli, sa svih se strana tiskala, da spriječe njegov duh, saletjela ga kao Liliputanci, da prikolče Gulivera; kamo se god okrenuo, namjerio se na zijev ili na stupicu, na slijepu ulicu ili koju »mot bas«, prostu riječ. Ali njegova slava nije tek to, da je nadvladao ovu jogunastu čeljad, nego je učinio još veće čudo, stvorio je njoj uz prkos, pače upravo s njenom pomoću žarka, živa, uzvišena i čarobna umjetnička djela. Što mu je za čudo

pošla za rukom ta dvojaka rabota, što je na građevini aleksandrinaca, »jedinstva«, plemenitih ličnosti, naduvene dikcije, čitave nesnosne naprave klasične pozornice sazdao zgradu profinjene psihologije, prekrasne poezije, neodoljive strasti — to je »tour de force«, što je Jean Racine izvršio i što mu daje pravo na mjesto između ono malo najdotjeranijih umjetnika svijeta.

Voltaire nije nažalost bio pjesnik ni psiholog, pa kad se je ogrnuo plaštem Racineovim, nije ga ogrnuo oko čovječjeg bića, nego oko vješala za haljine. Da upotrijebimo drugu sliku: Racineovo djelo bilo je nalik na one umjetne prozrake od papira, kojima su se naslađivale naše bake, a bili su iznutra osvijetljeni i prikazivali prekrasne bojadisane slike u različnim slikarskim tonovima sjene i svijetla. Voltaire je bio sposoban da načini prozrak, ali nije da upali svijeću, pa jedini posljedak njegova truda bili su neki tvrdo slijepljeni komadi papira, odrezani u čudnovite oblike i grubo namazani bojom. Da spomenemo samo jedan primjer, njegova je dikcija vjerna jeka Racineove. Iste naduvene uzrečice, isti obrnuti red riječi, ista nepromijenjena čitulja poređenja, ista jadna šarena svojta sveđer istih riječi. Čovjeka veseli da pribere uzvike, što ih nehotice izuste Voltaireovi karakteri u časovima, kad su najviše uzbuđeni: Šta čujem? Što vidim? Gdje sam? Voljani bozi! Ah, toga je dosta, gospodaru! Pravedna nebesa! Bježʼ odavle! Gospo, te strahote — i tako dalje. A čovjek se čudom čudi, kad razbere, da su to one iste uzrečice, koje je Racine upotrebljivao, da bi izrazio svu žestinu ljudske strave, bijesa i ljubavi. Voltaire se, i kad najljepše piše, ne izdiže iznad razine đačeta šestoga razreda, koji piše heksametre po uzoru Vergila; i kad najgore, zacijelo se primiče u opasnu blizinu prvoškolca, kojemu daju zaušnice. Može na priliku da napiše tako loše stihove, kao što je drugi u ovom dvostihu:

C'est ce même guerrier dont la main tutélaire
De Gusman, votre époux, sauva, dit-on, la père.

(To je onaj isti ratnik, čija je zaštitnica ruka, kažu, spasila Don Gusmana, vašega muža),

ili

Qui les font pour un temps rentrer tous en eux-mêmes
(Koji ih čine, da se svi neko vrijeme taknu u dušu),

ili

Vous comprenez, seigneur, que je ne comprends pas.
(Razumijete, gospodaru, da ja to ne razumijem).

Voltaireove najsnažnije uzrečice pozajmljene su od njegovih prethodnika. Alzirina »Je puis mourir« (ja mogu umrijeti) na priliku očito nas sjeća one »Qu'il mourût!« staroga Horaca; a papci prilično se jasno vide kod one »O ciel!« (Nebesa!), koju Alzirina prijateljica upotrebljava, da bi ispunila ostatak stiha. Mnoge od tih omašaka su bez sumnje posljedak puke nemarnosti, jer je Voltaire bio suviše zaposlen čovjek, da bi na svoje drame potrošio preveć vremena. »Ova je tragedija djelo od šest dana«, pisao je d'Alembertu, kad mu je poslao »Olimpiju«. »Niste smjeli sedmi dan počivati«, bio je d'Alembertov odgovor. Ali u cijelosti drže se stihovi Voltaireovi pristojne osrednje visine; svakako su stihovi vrlo pametna čovjeka. Kad mu pamet nije na svome mjestu, odmah se vidi, da ga izdaje snaga. Ljudsko je biće u Voltairea prema pravome ljudskom biću kao scenerija na pozornici prema pravoj krajini u prirodi; može se gledati samo sprijeda. Zavjesa se diže i njegovi lopovi i njegovi junaci i njegovi dobričci stariši i ubave kraljevne čas pokazuju svoju tanko naslikanu površinu gledaocu; zavjesa pade i njih će sve opet menuti u njihove kutije. Pogled, kojim je čitalac zavirio u kutijicu pod imenom »Alzire«, možda mu je pribavio dovoljan pojam o tim čudnovitim odloženim lutkama.

Voltaireovoj dramskoj raboti smetao je nažalost i jedan dalji nedostatak; u njega gotovo ni za lijek nije bilo dramskoga smisla. Čovjek može da piše dobre drame, i ako u njega nema sposobnosti nacrtati karakter, samo pod jednim uvjetom — da ima dar stvoriti dramske situacije. »Edip tiranin« od Sofokla, na priliku, nije karakterna tragedija, a njezina golema sve veća groza, što nas poduzima, biva dramskim stvaranjem situacije, a ne lica. Na jedan od glavnih elemenata u ovom velebnom primjeru, kako je obrađena neka velika dramska teza, uputio je Voltaire sam. Krivnja Edipova, kaže, objavljena je slušaocima odmah na početku drame, pa kad konačno dođe rasplet, dolazi kao nagao potres, ali ne za slušaoce nego za samoga kralja. Nema sumnje, da je Voltaire ovdje upro prstom na samu srčiku tih strahovitih sila, što od »Edipa« čine možda najgrozniju od svih tragedija. Znati uža-

snu istinu, gledati, kako malo pomalo ona sviće karakterima jednomu za drugim, vidjeti, kako je konačno jedino Edip ne sluti, jasno osjećati, da će ju i on skoro znati, na svoje oči gledati njegove borbe, njegove smetnje, njegove sve veće strave, pa u neminovnom času strahovito otkriće — čovjek ne može ni da zamisli strašnije stvari. Ali Voltaireovo tumačenje majstorskog poteza, koji je tu grozu postigao, bjelodano objašnjava njegovo dramsko poimanje. »Novi dokaz«, kaže, »da Sofokle nije dotjerao svoje umjeće».

Još potanje pokazuju, dabome, Voltaireove kritike Shakespearea, kako je u njega ama sasvim nedostajalo dramskoga shvaćanja. U svima njima osobito udara u oči, da Voltaire kanda može tako intimno poprimiti sve osjećaje svoga velikog prethodnika, pa opet ostati tako sasvim netaknut od njega, kao što Shakespeare sam bijaše od Voltairea. Ne treba da dalje ostanemo kod te tako prorešetane stvari; ali neka bude spomenut samo jedan primjer, koji pokazuje, kako je daleko to dramsko nerazumijevanje Voltaireovo moglo da dođe — njegova preradba »Julija Cezara« za francusku pozornicu. Tko hoće potpuno da razbere, kako je to prepjevanje nagrdilo svoj izvornik, koji pored njega izilazi još sjajniji, neka ne štedi truda pa oba djela poredi jedno s drugim. Osobitu pažnju valja pokloniti pogrebnomu govoru Marka Antonija, kako je prometnut u francuske aleksandrince. Voltaire ga je tako udesio, da je vršak govora postignut na onom mjestu, štono je tako zgodan primjer njegove krparije od pustih i praznih riječi:

Ant. Brutus — où suis-je? O ciel! O crime!
O barbarie!
Chers amis, je succombe; et mes sens interdits —
Brutus, son assassin! — ce monstre était son fils!
Romains: Ah dieux!

(Ant. Bruto — gdje sam? Nebesa! zločina li! barbarstva!
Dragi prijatelji, mrem; ćutila mi obamrla —
Bruto — njegov ubica! ta neman bila njegov sin.

Rimljani. Ah, bozi!)

Ako su Voltaireovi nedostaci našim očima bjelodani, njegove vrline bile su jednako jasne njegovim suvremenicima. Njihovo gledanje nisu smetale ni zaustezale konvencije onoga

doba. Takova konvencija, što je zavladala nekom knjigom, prirodna je kao zrak, kojim dišemo; tako se razumije sama po sebi, da ju nitko i ne osjeća. Svijet, što je u osamnaestom stoljeću dolazio na prikazivanje »Alzire«, nije ni znao, da ga tereti takovo breme klasičnih pravila. Tek je slušao i gledao živahan niz događaja, scena, koje su bile baš dosta duge, da budu zabavne, i nisu bile preduge, da budu dosadne, nenadanih upadica i zgodnih uzrečica. Zaslijepila ga laka igra jeftinoga blještavila, jeftinog osjećaja, štono su se iz tolike daljine i u načinjenom svijetlu vrlo teško mogli razlikovati od pravih prirodnih stvari. Kad su na priliku u »Meropi« vidjeli La Dumesnilu, »kad je«, da kažemo Voltaireovim riječima, »mutnih očiju, premukla glasa, dignuvši jednu drhtavu ruku ustala da zakolje svoga rođenog sina; kad ju je Narba zaustavio; kad ju vidješe, gdje je spustila svoj bodež, da padne, i onesviještena pala u naručaj svojih žena, pa se iz ove smrti probudila sa zanosom matere; kad se je iza toga izdigla do očiju Polifonta, za jedan tren prešla čitavo kazalište, sa suzama u očima, sa smrtnim bljedilom u licu, jecanjem na ustima, raširenih ruku zaviknula: »Okrutniče, on je moj sin!« — kako su licem k licu ovakova sjaja mogli i jedan čas sumnjati, da li je to pravi dragulj, od kojega je odsijevao? Nažalost nama, koji ne poznajemo La Dumesnilu, kojima »Meropa« nije više od sitna taloga štamparskog crnila, taj dragocjeni kamen naših djedova prometnuo se prost komad rukotvornoga drakca. Blistanje mu nije dolazilo od unutrašnje vatre, nego od nekog izvještačenog brušenja. Da kažemo modernim riječima: Voltaire je imao dara, da naknadi nedostatak svoga genija temeljitim znanjem »tehnike« i znatnim ugađanjem ukusu svoga doba.

Prava na ovakovu hvalu ne ćemo mu poricati. Svojom živahnom ćudi dotjerao je pače tako daleko, da je postao u neku ruku novotar. Úveo je i nove i znamenite scenske stvari, da ljude zanese; usudio se pisati tragedije, gdje ne dolazi ni jedno lice kraljevske krvi; bio je tako smion, da je sročio »père« sa »terre«. Divlje šarenilo događaja u njegovim dramama kazuje neku sklonost k romantici, koja bi ga bez sumnje u sretnijim prilikama bila dovela puno dalje na cvjetnoj stazi, štono se je dospjela u krijesu 1830. godine.

Ali bila je njegova nesreća, da ga je snažni francuski klasicizam za vazda metnuo u procijep. Tako su njegove drame izašle neprirodne i upravo smiješne. Njegove junakinje luduju u misaonim i dosjetljivim stihovima, dok njegovi zločinci ubijaju i kolju u obrnutom redu riječi. U tome darmaru izvještačena stila mogla je tek njegova glava sa svom svojom pameću odoljeti vihru i samo se tako ne razbiti, ako baci u more svoj humor. Francuski klasicizam ima mnogo grijeha na svojoj duši. Najneslavnije, što je postigao, jest možda to, što nije dao Molièreu, da postane veliki tragički pisac. Ali bez sumnje najčudnije, što mu je za rukom pošlo, jest to, što je u Voltairea potomio, i ako tek u nekim isprekidanim časovima, svijest o smiješnome.

III. VOLTAIRE I FRIDRIK VELIKI

U ovom času (u listopadu 1915.), kad je tako teško misliti na što drugo, nego na ono, što jest i što će biti, možda baš nije s gorega prigodice čas natrag baciti pogled na ono, što je bilo. Takovi pogledi mogu da imadu bar tu čednu zaslugu, da su zabavni, ali isto tako mogu da budu poučni. Bilo bi zacijelo pogrješno zaboraviti, da je Fridrik Veliki nekada živio u Njemačkoj. Nije ni sasvim zaludu opomenuti se, da je jedan čudni stari gospodin, izvanredno mršav, izvanredno živahan i sa teškom vlasuljom jedared odlučio, da je u cijelosti za nj najbolje, ako ne živi u Francuskoj. Jer kako se moderna Njemačka počima od časa, kad je Fridrik došao na prusko prijestolje, tako se i moderna Francuska započela, otkada se Voltaire nastanio na obalama ženevskog jezera. Ukrštavanje tih dvaju znamenitih života jedan je od najčudnijih i najslavnijih slučajeva u povijesti. Taj je događaj engleskomu čitaocu po svoj prilici najbolje poznat iz jedne česti sjajnoga članka, što ga je Macaulay o Fridriku napisao; dok za Carlyleovu majstorsku i kud i kamo opširnije izrađenu pripovijest zna svatko, kome se mili njegova »Povijest Fridrika II.«. Otkada je Carlyle pisao, prošlo je međutim pedeset godina. Otvorili su se novi vidici, prikupilo se na proučavanje i dobrano nove građe — naročito dragocjena zbirka pisama Voltairea i Fridrika, što je izdana po izvornim vrelima u berlinskim arhivima. Zato unatoč tome, što su glavne crte ovoga događaja svijetu već poznate, možda ne će biti izlišno, ako ga iznova na brzu ruku ogledamo.

Voltaire je imao četrdeset i dvije godine i već bio jedan od najglasovitijih ljudi svoga vremena, kad je u kolovozu 1736. primio jedno pismo od pruskog nasljednika prijestolja. To je pismo bilo prvo u dopisivanju, što će uz neke duže prekide potrajati preko četrdeset godina. Pisao ga je mladić od dvadeset i četiri godine, o čijim je ličnim svojstvima bilo vrlo

malo poznato, a čija je jedina znamenitost bila tek u činjenici, da je bio nasljednik krune jedne od omanjih evropskih monarhija. Voltaire međutim nije bio čovjek, da bi se držao na visoko pred kraljevskom časti, pa ma u kome obliku k njemu pristupila, a osim toga se je iz pisma vidjelo, da je mladi knez pobrao barem nešto površnog znanja francuske kulture, da je iskreno pregnuo upoznati smjernice modernog mišljenja, a nada sve, da se beskrajno divi piscu »Henriade« i »Zaire«. »Prijaznost i potpora«, piše Fridrik, »koje vi ne kratite nikomu, što se daje na umjetnost i nauku, sokole me te se nadam, da me ne ćete isključiti iz broja onih, koje nađete vrijedne vaše pouke. Tako zovem dopisivanje s vama, koje može da bude samo korisno za svako biće, što misli. Usuđujem se pače tvrditi, a da se ne ogriješim o zasluge drugih, te se u čitavom svijetu ne bi mogli oduzeti oni, kojima vi ne biste mogli biti učitelj«.

A prema tome se i veliki čovjek obradovao, odgovorio sa svom onom milom prijaznošću, kojoj bijaše majstor, izjavio, da je njegov dopisnik »knez filozof, koji će usrećiti čovječanstvo«, i pokazao, da mu je do zbilje, pa se odmah upustio u raspravu o metafizičkoj nauci »gospodina Wolfa«, kojega je Fridrik slavio, da je »najslavniji filozof naših dneva«. Četiri godine potrajalo je dopisivanje u ovako započetom smjeru. To bijaše dopisivanje između učitelja i đaka. Fridrik, kojega je jednako strastveno zanimala njemačka filozofija i francuska poezija, raspredao jednako na dugo i široko svoja promatranja o slobodnoj volji, o »dovoljnom razlogu«, o odama »o laskanju« i poslanicama, o »čovještvu«, dok je Voltaire dalje kolo vodio sa ne manje opsežnim filozofijskim odgovorima, udruženim s potankim kritikama o pogrješkama njegove kraljevske visosti u francuskoj metrici i francuskom pravopisu. Zato imade u tim najranijih pismima, i ako su mladoga kneza zacijelo zanimala vrlo živo, premalo ličnih crta, pa današnjemu čitaocu ne mogu, nego da budu dosadna do zla Boga. Tek kojegdje a vrlo rijetko mogu da se između dugih i pomnjivo izrađenih perioda razberu slabi znaci osjećaja i karaktera. Dva tri puta Voltaireovo revnovanje kanda oživi gotovo u pravi zanos, a poslije dvije godine možemo da opazimo, te Fridrik više ne započinje svoja pisma sa »Gospodine«, nego sa »Dragi moj prijatelju«, što se konačno nevidljivo omakne u »Moj dragi Voltaireu«, dok se oprezan pjesnik sveudilj drži svoga »Monseigneur«, gospodara. A jedared je Fridrik priznao malo pri-

znanje, koje se čudno čita s obzirom na buduće događaje. »Dopustite«, piše, »neka vam razložim svoj karakter, da se ne biste više varali u tome — U mene je malo vrlina i malo znanja, ali puno dobre volje i neiscrpljiv majdan poštovanja i prijateljstva spram ljudima odličnih vrlina, a uza to mogu da sačuvam onu postojanost, što je traži pravo prijateljstvo. Imam dosta suda, da vam odmjerim svu pravdu, što ju zaslužujete, ali ga nemam dosta, da sam sebi branim graditi loše stihove«.

No to su izuzeci, redovno birane hvale zauzimaju mjesto ličnih priznanja, pa dok Voltaire neumorno poređuje Fridrika s Apolonom, Alkibijadom i mladim Markom Aurelijem, proglašuje, da su se u njemu preporodili »darovi Vergila i vrline Augusta«, i izjavljuje: »za Sokrata ne marim, Fridrik mi je mio«, sipa nasljednik prijestolja sa svoje strane bez prekida u jednakom obilju uvjeravanja, koja se kadšto dižu do čudesne visine. »Ne mislite«, kliče, »da tjeram svoj skepticizam do skrajnosti. — Vjerujem na priliku, da ima tek jedan Bog i jedan Voltaire na svijetu, pa još vjerujem, te je tomu Bogu, da bi omilio, u ovom vijeku trebao jedan Voltaire«. Nema sumnje, pokloni Fridrikovi bili su suviše krepki , a pjesnikovi suviše duhoviti, kao što je Voltaire sam poslije rekao, »pridjevi nisu nas ništa stajali«, ali opet i jedni i drugi nisu bili bez jednoga zrnca iskrenosti. Fridrikovo divljenje malo da nije bilo pravi osjećaj, a Voltaire se je stao podavati nadi, da će jedared na jednom malogradskom njemačkom dvoru vladati krunjena glava, koja će svoj život posvetiti filozofiji, razboru i ljubavi k znanosti i književnosti. Obojici je bilo trgnuti se čudno od sna.

Fridrik postade 1740. kralj Pruske i započe se novo doba u drugovanju ove dvojice. Deset daljih godina bile su s jedne i druge strane godine sve većeg nestajanja varke. Voltaire se vrlo skoro uvjeri, da je njegova uzrečica o »knezu filozofu, koji će usrećiti čovječanstvo«, bila tek uzrečica i ništa više. Njegov »knez filozof« dao se naskoro na put osvajanja, uvalio Evropu u rat i obratio Prusku u veliku vojničku vlast. Izađe, da je Fridrik i kud i kamo znamenitija i kud i kamo opasnija pojava, nego je Voltaire slutio. A s druge strane dozrela pamet kraljeva vrlo je skoro dokučila, da zanos kneza treba znatnijih ispravaka. Ta se je promjena mišljenja događala za čudo brzo. Čitaoca iznenadi, kad vidi, kako u ono malo mjeseci poslije

njegova dolaska na prijestol način Fridrikova pisanja dolazi drukčiji; glas nezrela i neiskusna mladića zamukao je, a mjesto njega — najedared i za vazda — zavladala odmjerena zajedljiva riječ čovjeka, kojega je svijet ogorčio. Bilo je tek prirodno, da je tako preobraženom čovjeku divan lik Voltaireov izgubio nešto od svoga blještavila — osobito otkada se Fridriku nadala prilika, da ga izbliza živa promatra svojim oštrim okom. Prijatelji se sastadoše tri ili četiri puta, a poslije svakog sastanka može se opaziti očita hladnoća sa strane Fridrikove. Tako na priliku u jednom pismu prigovara Voltaireu s nenadanom gnjevljivošću, da je drugima pokazivao njegove rukopise, koje mu je, kaže, poslao samo pod uvjetom »nepovredive tajne«. U jednom pismu Jordanu tuži se vrlo oštrim riječima na lakomost Voltaireovu. »Tvoj škrtac ispit će mutež svoje nezasitne želje za obogaćenjem. — Njegov boravak od šest dana stajat će me pet stotina i pedeset talira na dan. Taj je ludov dobro plaćen; nigda budala velikoga gospodina nije imala takove plaće«. Onda kaže, da je »mozak pjesnikov tako lagan kao i stil njegovih djela«, pa podrugljivo dodaje, da je on u istinu čovjek »izvanredan u svemu«.

Ali dok je njegov sud o karakteru Voltaireovu naglo dolazio sve stroži i stroži, njegovo divljenje njegovim darovima nije postajalo manje. Jer i ako je napustio metafiziku, kad je došao na prijestolje, Fridrik se nije odrekao svoje strasti, s kojom je prigrlio francusku poeziju. Priznavao je Voltairea za nedostižna majstora toj mučnoj umjeći, a već od godina utuvio sebi u glavu, da će jednoga dana »imati« — posséder, kako je rekao — pisca »Henriade«, da će ga zadržati kod sebe u Berlinu kao najsjajniju diku svoga dvora i nada sve imati ga svagda brzo blizu, da mu konačno izbrusi njegove stihove. Jeseni 1743. činilo se je časak, kao da će mu se želja ispuniti. Voltaire je došao na pohode u Berlin i ostao tamo nekoliko nedjelja. Zaslijepila ga je milost, s kojom su ga primili, i sjaj njegove okoline, pa stale mu uhu goditi ponude pruskoga veličanstva. Velika prepona Fridrikovim željama bila je veza Voltaireova sa Madame de Châtelet. Živio je s njome preko deset godina, bio s njome povezan svima vezama prijateljstva i zahvalnosti, sveudilj izavljivao, da je ne će nigda ostaviti — ne će, svakoj kneževskoj zamami uz prkos. Ona bi doduše drage volje pratila Voltairea u Berlin, ali takovo riješenje nije pod nipošto bilo Fridriku po volji. Njemu

nisu bile drage gospe — pa ni gospe kao Madame de Châtelet, učene, da su mogle prevoditi Newtona i satove u tankoće raspravljati o filozofiji Leibnizovoj, a on se bio nakanio, da će za sebe »imati« Voltairea čitava ili ništa. Voltaire je mnogim kušnjama unatoč ostao svojoj prijateljici vjeran, ali sada prvi put stade se sirota Madame de Châtelet ozbiljno davati u brigu. Njegovi listovi iz Berlina bili su sve rjeđi i dvoličniji; nije znala, što on kani i ne kani; »posve se opio«, tužila se u svojoj nevolji d'Argentalu, jednom od svojih najstarijih prijatelja. Od svake pošte bojala se, čut će glas, da ju je na koncu ostavio za svagda. Ali iznenada vrati se Voltaire. Čar Berlina bio je skršen, pa je opet ležao do njezinih nogu.

Što se je dogodilo, bilo je vrlo značajno i za pjesnika i za kralja. Svak je pokušao, da bi nadmudrio drugoga, a svak je došao u trag spletkama drugoga. Francuska je vlada željela da bi neslužbenim putem doznala za diplomatske namjere Fridrikove, Voltaire ponudi joj svoju službu, pa tako je bilo uglavljeno, pisat će Fridriku, da je prinuđen ostaviti Francusku na neko vrijeme zbog neprijateljstva jednoga člana vlade, biskupa od Mirepoixa, i moliti ga, da mu smije doći u goste. Fridrik se nije dao uloviti na lijepak; i ako nije raspleo čitavu spletku, opet je jasno prozrio, da Voltaire uistinu dolazi u pohode kao uhoda francuske vlade, a k tomu je mislio, eto mu zgodne prilike, da ispuni želju svoga srca. Voltaire je u svome pismu Fridriku, da bi svoju priču učinio vjerojatnijom navalio na biskupa od Mirepoixa sa sprdnjom i psovkom, a sad Fridrik pošalje to pismo krišom Mirepoixu samome. Računac je, da će Mirepoix biti tako uvrijeđen, te će tako spriječiti, da se Voltaire igda natrag vrati u Francusku; a kad to bude, sve je dobro, Voltaire ne će imati drugo na obir, nego ostati, glje jeste, u Berlinu, a Madame de Châtelet neka se tješi, kako hoće. Fridrikova osnova, dabome, nije pošla za rukom; Mirepoix je potanko obavijestio Voltairea, što se je dogodilo Ovaj se, dašto, razgnjevio vrlo. Bio je gotovo nakanio, da će ostati u Berlinu od svoje volje, a sada evo vidje, te je njegov domaćin izdajom i spletkom pokušao, da ga prinudi, neka tamo ostane, pa htio ili ne htio. Toga dugo nije mogao oprostiti Fridriku. Ali kralj se trudio na sve načine, da bi zamirio kavgu; nije se nikako mogao odreći nade, da će na kraju domamiti Voltairea; a k tome ga je sada podsjela druga i još življa želja — da smije zagledati u ono glasovito i sablaznivo djelo

što ga je Voltaire držao zatvoreno u najtajnijoj ladici svoga pisaćeg stola i pokazao ga tek svojim najmilijim prisnim prijateljima — u »La Pucelle«.

Pa tako su kraljevska pisma bila sve češća i laskavija nego igda; kraljevska je ruka milovala i prosila. »Nemojte da krivo sudite o mome karakteru; u ostalom vam je dopušteno, da se šalite mojim licem, kako vam je drago«. »La Pucelle! La Pucelle! La Pucelle! i opet La Pucelle!« kliče. »Za ljubav Božju, ili radije za ljubav vašu pošaljite mi ju«. I napokon se Voltaire smilovao. Poslao nekoliko odlomaka svoje »Pucelle« — baš toliko, da Fridriku narastu zazubice — i izjavio, da se je pomirio. »Mili ste mi i dragi«, pisao mu u ožujku 1749.; »bio sam se na vas rasrdio, ja sam vam oprostio, a sada vas ljubim do ludila«. Za godinu dana njegove su se prilike promijenile od temelja. Madame de Châtelet umrla, a njegov položaj u Versaillesu unatoč prijateljstvu Madame de Pompadour postao gotovo onako nemoguć, kako mu se je 1743. utvaralo. Fridrik silno ponovi svoj poziv, a Voltaire ovaj put ne odbije. Kod toga je gledao, da učini vrlo dobar posao; obvezao Fridrika, da mu plati put, i stigao u srpnju 1750. u Berlin. Dali su mu sobe u kraljevskim palačama u Berlinu i Potsdamu, učinili ga komornikom, dali mu »Ordre pour le mérite«, red za zasluge, zajedno s rentom od osam stotina funti na godinu. Tim se je uglavcima svijet u Parizu silno zabavljao i podsmijevao, a nekoliko dana vidjeli se raznašaći novina, gdje trče naokolo po ulicama noseći letake sa slikom Voltairea, odjevena u krzno, i vičući »Voltaire Prus! Šest groša glasoviti Prus!«

Čudna drama, što je došla, sa svojom smiješnom peripetijom i tragikomičnim raspletom teško se može razumjeti bez nekoliko kratkih napomena o osjećajima i namjerama njezinih dvaju glavnih glumaca. Položaj je Fridrika prilično jednostavan. Sada je sasvim odbacio posljednje labave ostatke svakoga poštovanja, što ga je negda imao prema karakteru Voltaireovu. Otvoreno ga je držao za lopova. U rujnu 1749., ni godinu dana prije dolaska Voltaireova i baš u doba, kad je šiljao svoje najsilnije pozive, nalazimo, da zbori ovakovim riječima u jednom pismu Algarottiu: »Voltaire mi je učinio nepodopštinu, koja nije njega dostojna« (Pokazivao je svima svojim prijateljima otkrnjeni prijepis jednog pisma Fridrikova). »Zaslužio je, da udare na nj žig na Parnasu. Silna

šteta, da je tako nevaljala duša udružena sa tako krasnim duhom. U njega su dražesti i pakosti majmuna. Pričat ću vam, što je, kad vas opet vidim; međutim ne ću se ničim odati; treba tako, da bih se naučio francuski izricati. Čovjek može da nauči valjanih stvari i od zločinca. Htio bih da znam njegovu francuštinu; što se mene tiče njegov moral? Taj je čovjek uspio da udruži u sebi sve protivnosti. Čovjek se divi njegovu duhu, a u isti čas mrzi na njegov karakter«.

To nije nimalo dvolično. Voltaire je lupež, ali lupež genijalan. Učitelj je »francuskoga izricanja«, da ga nema boljega; zato treba da dođe u Berlin i tamo živi. Ali još štogod osim toga — kao na priliku prava uzajamna sklonost, ikakav iskreni osjećaj prijateljstva, poštovanja, pa ni obzira — o tom se u opće ne radi. Ciničko priznanje, bez sumnje, ali svakako prostodušno i nada sve osobito prosto od svake sjenke samoobmame. Pored tih oštrih rečenica ono shvaćanje vladanja Fridrikova, što ga Carlyle tako revno brani — da je bio žrtva velikodušnog nesporazumka, da se je svagda nadao najboljemu, da se je, kad je došla praska, našao u pravom čudu i u duši porušen — neda se nikako održati. Ako je igda itko radio širom otvorenih očiju, a ono je bio Fridrik, kad je pozvao Voltairea u Berlin.

Ali i ako je to dotle jasno, opet pismo Algarottiu, u više no jednom pogledu, odaje vrlo čudnovito nastrojenje duha. Živo divljenje »izricanju francuskom« čovjek može lako da razumije; ali Fridrikovo divljenje bilo je puno više nego živo; bilo je tako snažno i tako ga je svega presvojilo, da mu nije dalo mira, dok nije milom ili silom, poniznim molbama ili doskočicama, ili plaćom tvrde jaspre postigao trajno i blisko druženje — s kim? — sa čovjekom, kojega je sam nazvao »majmunom« ili »zlikovcem«, čovjekom niske duše i mrska karaktera. A Fridrik kanda u tome nije vidio ništa čudno. Uzima čisto za stvar, koja se sama sobom razumijeva, da je ne samo gotov nego i da mu duši godi, te se je vrgao u pogibao, da mu je podnositi sve očite prostote Voltaireove samo zato, da ima prilike okoristiti se Voltaireovim ne manje očitim majstorstvom u gradnji francuskih stihova. To je zacijelo čudno, ali razloge tome nalazimo u izvanrednoj prevlasti — uistinu u tako izvanrednoj prevlasti, te ju moderni čitalac teško može zamisliti — što ju je širom čitave Evrope imala francuska kultura i knjiga u srednjim godinama osamnaestog stoljeća. Fridrik bijaše tek pregonjeni primjer neke

općenite pojave. Kao svi Nijemci od neke obrazovanosti obikao je pisati i govoriti francuski; kao život svake gospođe i svakoga gospodina od Napulja do Edinburgha i njegov je bio uređen društvenim konvencijama francuskim; kao u svakog prijatelja knjige od Madrida do Petrograda i njegov čitav književni ukus, njegovo čitavo poimanje književnih vrijednosti bilo je francusko. Njemu kao i velikom većinom njegovim suvremenicima bila je prava bît kulture ujedinjena u francuskoj knjizi, naročito u francuskoj poeziji; a pod francuskom poezijom razumijevao je kao i svi njegovi suvremenici onu osobitu vrstu pjesništva, što je zavladala na dvoru Luja četrnaestoga. Jer to čudno vjerovanje francusko bilo je u jezgri tako uzano kao što je u vlasti bilo neograničeno. »Veliki Vijek« (Grand Siècle) bila je nepogrješna crkva, a sumnja o evanđelju Boileaua bilo je krivovjerje.

Fridrikova knjižnica, koja je i danas sačuvana u Potsdamu, pokazuje, što je u onim dnevima obrazovan čovjek razumijevao pod književnošću. Sastavljali su je jedino francuski klasički pisci, Voltaireova djela i remek-djela staroga vijeka, prevedena na francuski jezik osamnaestog stoljeća. Ali se Fridrik nije zadovoljio pukim divljenjem, i on je htio stvarati, htio je pisati aleksandrince po ugledu Racinea i madrigale na način Chaulieua; htio je glavom prodrijeti u tu pravu svetinju i svojim rukama zapaliti tamnjan na samom glavnom žrtveniku. Bio je doduše stranac i njegovo znanje francuskoga jezika nepotpuno i neispravno, ali svijest o svojoj sposobnosti kretala ga je naprijed, a njegova neumorna tvrdoglavost prikovala ga za tu čudnovatu rabotu sve do zadnjega časa života. Ispunio je čitave sveske, a pisanija tih njegovih svezaka daje valjda najpotpuniji dokaz u čitavoj književnosti o istini one tako otrcane poslovice — »Poeta nascitur, non fit«, pjesnik se rodi, a ne postaje. Gledati tu nezgrapnu njemačku muzu, što je noge prignječila u ubave šiljaste papuče pa s nevjerovnom savjesnošću čas igra dostojanstvenim koracima Versailleskoga menueta, čas poskakuje i đipa u pariškoj poskočnici — bilo bi ili smiješno ili dirljivo — čovjek ni sam ne zna pravo što — da nije zacijelo ni jedno ni drugo, nego prosto žalosno, upravo neiskazano dosadno, da se čovjeku oko od toga odvraća s groznom nelagodom. Fridrik je sam osjećao, da nešto ne valja — nešto, ali uistinu ne vrlo mnogo. Sve, što je još trebalo, bilo je mrva vještačkoga svjeta i pomoći, a

očito je Voltaire bio pravi čovjek, da ih dade — Voltaire, uistinu jedini nasljednik velikoga doba, dramski pjesnik, koji je uskrsao slavu Racinea (nije li Fridrik gotovo toliko suza prosipao nad »Muhamedom«, koliko nad »Britanikom«?), epski pjesnik, koji je potamnio slavu Homera i Vergila (nije li Fridrik bio pozvan, da o tome sudi, otkako je čitao »Ilijadu« u francuskoj prozi i »Enejidu« u francuskim stihovima?), lirski majstor, čije su ode, a kadšto i poslanice još nadmašile (Fridrik je s udivljenjem to utvrdio) sve, što je spjevao Marquis de la Fare. Voltaire, bez ikakve sumnje, znao bi sve, što treba; umio bi kao nitko zeru stegnuti pâs njemačke Kaliope, da bude vitkija, djenuti svojim hitrim prstima, upravo gdje i koliko treba, mrlju crvenila na njezine obraze i dati njezinim kretnjama dotjerane načine ispravna držanja. Pa ako to učini, što ulaze u to mrlje njegova karaktera? »Čovjek može da nauči valjanih stvari i od zločinca«.

A osim toga, pa da Voltaire i jeste nitkov, Fridrik je držao sebe za dosta jaka, da ga drži na uzdi. Treba tek da dva tri puta zapucketa gospodarev bič, da ga kralj pogleda hladnim okom, natukne mu, da bi mu se renta mogla sniziti, pa će majmun vrlo brzo dokončati svoje vragolije. Fridriku kanda nije nigda palo na um, da bi u genijalna čovjeka mogla biti vrsta duha, kakove nema u običnoga čovjeka. To je i bila njegova velika, njegova temeljna zabluda — prostodušna zabluda cinika. Znao je, da se ne vara, što se tiče slaboća Voltaireovih, pa je mislio, da se ne može prevariti, ni što se tiče njegovih vrlina. U svojoj čistosrdačnosti utvarao je sebi, da je sposobnost biti veliki pisac nešto, što se može od onoga, koji je ima, baš tako lako odijeliti kao šešir ili rukavice. »Silna šteta, što je tako nevaljala duša udružena s tako krasnim duhom«. Silna šteta! — kao da takova udruženost nije ništa neobičnije nego li lijepa žena u ružnoj haljini. Pa tako je Fridrik držao svoj bič nešto čvršće i još jedared sam sebe uvjeravao, da je unatoč tome »krasnom duhu« tek majmun, s kojim imade posla. Ali se je prevario, ono nije bio majmun; bio je đavao, a to je nešto sasvim drugo.

Đavao — ili možda anđeo? Čovjek ne zna pravo. Jer pored zamrska toga izvanrednog duha, gdje su se dobro i zlo tako zagonetno protkali, gdje su se elementi tmine i svijetla naslagali u takvoj dvoličnosti, što se sveđ produbljuje, sloj na sloj, čovjek se sve više smete, što ga dulje gleda, i nameće mu se

sve dublja sumnja, što više hoće da bespristrano sudi. Ali jedno je barem jasno: taj duh, pa bio divan ili mrzak, pokretala je sila, koja se nije dala zauzdati. Fridrik nije mogao da to dokuči, a valja reći, i ako je Voltaireu bilo pedeset i šest godina, kad je došao u Berlin, pa čitav svoj dosadašnji život provodio naočigled javnosti, da uza sve to nije nitko od njegovih suvremenika dokučio pravu prirodu njegova duha, a možda je i njemu samom bila sakrivena. Bio je već godinama poodmakao do starosti, ali pravo djelo svoga života nije još ni započeo; pisanje tragedija i epskih pjesama nije bilo ono, čime će steći besmrtno ime u svijetu. Da li je u dubini svoje svijesti slutio, da je tako? Nije li ga neki skroviti nagon pokrenuo, da u tom tako poznom času prekine sve nite svoga dosadašnjeg života pa da srne u nepoznato?

Koji su upravo razlozi bili, da se je dao na pustolovinu u Berlin, vrlo je teško reći. Bez sumnje mu je Pariz omrzao — bio je u nemilosti na dvoru, dojadile mu beskrajne književne svađe i zavisti; baš mu je godilo duši pokazati svojim zemljacima, da ima još drugih strjelica u svome tobolcu, pa ako ga oni ne znadu cijeniti, da ga Fridrik Veliki znade. A istina je, da se je divio Fridrikovu umu i da mu je laskala njegova milost. »Imao je duha«, rekao je u potonje doba, »i drugih prijatnih svojstava, a osim toga bio je kralj; to svagda uvelike zavodi ljude, dok ima njihovih slaboća«. Njegova taština nije mogla odoljeti zamami prisnog prijateljovanja s jednim kraljem, a zacijelo mu je u duši bilo milo, što mu je tako porastao ugled od njegova komorničkog ključa i visokog reda — i ne govoreći o povećanju njegova dohotka za osam stotina funti. A s druge strane znao je i to vrlo dobro, da je zamijenio slobodu s kmetstvom i da se je dao na pazar s čovjekom, od kojega se je zacijelo mogao nadati, da će za svoj dobar novac nešto i tražiti; a znao je u duši i to, da je imao boljega posla nego imati ulogu dvoranina, pa makar i sa toliko sreće. A nije mu Fridrik lično ni bio drag, kao što mu lično nije bio drag nitko na svijetu. Nigda za cijelo nije bio čovjek ćutljiv, a sad, kad je ostario i otvrdnuo od života s ljudima, postao je upravo ono, što je u biti svagda bio — borac bez ćućenja, bez obzira, bez savjesti. Ne, ako je pošao u Berlin, imao je svoje svrhe na umu, bile te svrhe neizvjesne, koliko mu drago.

Zanimljivo je pripaziti, kako u svojim pismima svojoj nećačici Madame Denis, kojoj je povjerio, da mu nadgleda stan u Parizu i u koju se je pouzdavao — koliko se može reći, da se je u ikoga pouzdao — sveudilj spominje, da njegov pohod u Berlin nije stalan niti će dugo potrajati. Najprije izjavljuje, da kani tek dvije tri nedjelje ostati kod Fridrika, a onda poći dalje u Italiju, da obiđe »njegovu Svetost« i da vidi »podzemni grad«, pa da će se na jesen opet vratiti u Pariz. Jesen dođe, a ceste su odviše pune blata, da čovjek putuje; on će čekati do zime, kad će se tvrdo zalediti. Zima dođe, pa je prestudeno, da se čovjek miče, ali će se zacijelo vratiti u proljeće. Proljeće dođe, a on je baš na poslu, da svrši svoj »Vijek Luja četrnaestoga«; uistinu treba da čeka još dvije tri nedjelje. Knjiga je objelodanjena, ali kako može osvanuti u Parizu, dok ne zna sasvim izvjesno, da je i uspjela? Pa tako oklijeva i odlaže i izgovara se na sve načine, dok nije prošla čitava jedna godina, a on svejednako oklijeva, svejednako je gotov da ide, no svejednako ne ide. Međutim je po svoj prilici bio konačno stalno namješten kao plaćeni činovnik na dvoru Fridrikovu, pa piše svima drugim svojim prijateljima, da nigda nije bio tako sretan, da ne vidi razloga, zašto bi igda odavle otišao? Koje su bile njegove prave namjere? Da li bi ih sam mogao reći? Je li možda u kome tajnom kutu svoje svijesti, u koji se sam nije usudio zagledati, imao neku slutnju budućnosti? Kadšto za te svoje pustolovine u Berlinu kao da je bio nalik na nekog velikog bumbara, što kroz otvoren prozor naglo sune u sobu i kao lud zuji ovuda i onuda, pa najedared isto tako naglo odleti kroz drugi prozor, koji je okrenut na sasvim protivnu stranu, na daleke i cvjetne livade — tako te je na kraju to nestašno stvorenje možda znalo, kamo hoće da ode.

Bespristranom promatraču svakako je očito, da se je pohod Voltaireov mogao samo tako svršiti, kako se je i svršio — nekom praskom. Prilike su toga boravka bile suviše upaljive, da bi bilo moglo što drugo izaći. Kad se dva očevidna samoživca nakane, a iz čisto sebičnih razloga, da će skupa prebivati, svak zna, što će se dogoditi. Neko će ih vrijeme možda svijest uzajamne koristi ponukati, da se među se podnose, ali prije ili poslije tražit će čovječja priroda svoje, pa će se zajedničko ognjište razvrći. A u Voltairea i Fridrika bile su poteškoće, što ih takovo druženje donosi sa sobom,

još povećane time, da su uistinu oni stajali jedan prema drugome kao sluga prema gospodaru; da je Voltaire pod vrlo tankom navlakom bio plaćeni slugan, dok je Fridrik, makar se dostojao biti milostiv, koliko mu drago, bio samodržac, čija je volja bila zakon. Tako dvije glasovite i možda bajevne rečenice, što ih svejednako spominju historici ovog događaja, o narančinoj kori i zamazanom rublju, uistinu iznose jezgru ovoga drugovanja. »Kad je čovjek isisao naranču, baca koru«, netko je pričao Voltaireu, da je rekao kralj odgovarajući na pitanje, kako će dugo još podnositi mušice pjesnikove. A Fridrik je sa svoje strane čuo, da se je Voltaire, kad su mu donijeli novu hrpu kraljevih stihova, da ih ispravi, izlanuo: »Zar taj čovo od mene očekuje, da ću mu dovijek prati njegovo zamazano rublje?« Svaki je dobro znao, gdje je najtanji u svome položaju, a svakoga je mučila neprilična svijest, da to i drugi znade. Pa tako su se već dvije tri nedjelje poslije dolaska Voltaireova pojavili na obzorju mali oblačići nesloge; električno napeta razdraženost izbacila bi kadšto svoju munjinu, a to je bivalo, što dalje, sve češće i žešće, pa je čovjek mogao prisluškivati, kako se u najvećoj potaji lonac ruga kotlu, da je crn. »Ta neman«, prišaptava Voltaire nećačici Madame Denis, »otvara sva naša pisma na pošti« — Voltaire, čije je lakomisleno baratanje s pismima drugih ljudi bilo i predobro poznato. »Majmun«, srdi se Fridrik, »kazuje moja povjerljiva pisma svojim prijateljima« — Fridrik, koji se nije nimalo žacao izdati pismo Voltaireovo biskupu od Mirepoixa. »Kako bih bio sretan ovdje«, kliče bešćutni stari pjesnik, »samo da jednoga nema — njegovo veličanstvo bezdušno je do zla Boga«. A međutim se Fridrik, koji iz svoje stisnute šake nije pustio ni pare, ako ga nije težak razlog prinudio, zabavljao, da bi skrpio podrugljivu pjesmicu škrtosti Voltaireovoj.

A ta Voltaireova lakomost na novac uistinu je uzdigla prvu ozbiljnu buru. Tri mjeseca poslije njegova dolaska u Berlin, nadala mu se prilika, da bi svoj već znatan imutak mogao povećati jednom nezakonitom burzovnom igrom. Ali taj je pokušaj bio za nj prejak, zapleo se u čitav niz sumnjivih financijskih poslova s jednim Židovom; zavadio se sa Židovom, zametnula se ljuta parnica s osvadama i protivosvadama, da su nemilo dirale u poštenje, pa i ako je Židov izgubio parnicu zbog jedne formalne pogrješke, ni pjesnik

nije ostavio sudnice bez jedne očite ljage na svom karakteru. I ne gledeći na druge prestupke gotovo je izvjesno — to se drugim svjedočanstvima ne može potpuno dokazati — krivotvorio je neki spis, da bi potkrijepio jednu krivu prisegu. Fridrik je pobjesnio i u prvoj jari malo da nije prognao Voltairea iz Berlina. Bio bi mudro uradio, da je to učinio. Ali se nije mogao tako skoro odijeliti od svoga »krasnog duha«. Zapucketao svojim bičem, otjerao majmuna, neka čas stoji u kutu, sažeo ramenima pa se zadovoljio pripomenom »To su bili posli lopova, koji je htio prevariti lupeža«. Dvije tri nedjelje poslije kraljevska milost opet sinula, a Voltaire, koji se bio sakrio u jednom zaseoku u predgrađu, izišao i opet se sunčao na tim sjajnim zrakama.

A zrake su bile zaista sjajne — tako sjajne uistinu, da se je njima gotovo izdovoljila i sama taština Voltaireova. Gotovo, ali nije sasvim. Jer i ako je njegova slava bila velika, i ako mu se divilo malo i veliko, dodvoravali mu se plemenitaši, oblaskivale ga knjeginje — ima pismo jedne od njih, sestre Fridrikove, koje se do danas sačuvalo, gdje poklonica drščući udara u silne hvale djelima velikana, koja, kako kaže, »čine vas tako glasovitim i besmrtnim« — i ako mu je bilo dosta slobodna časa za svoje posebne radove, i ako se je svaki dan naslađivao sjajnim razgovorima s kraljem i često mogao nekoliko nedjelja redom zaboraviti, da je plaćen sluga ljubomorna samosilnika — opet je unatoč svemu tome bila jedna kap žuči u tome medu, pa mnogu noć nije mogao sna zaspati od jada. Nije bio jedini Francuz na Fridrikovu dvoru. Taj se je monarh okružio malom hrpom ljudi — većinom stranaca — kojima je bio posao, da ga pouče, kad mu se je prohtjelo novog znanja, da mu laskaju, kad je bio zle volje, da ga zabavljaju, kad mu je bilo dosadno. Među njima nije bilo ni jednoga, koji nije bio sasvim drugoga reda. Algarotti bio je kićen nadriknjga u naučnim stvarima — napisao je knjigu, da gospođama protumači Newtonovu nauku; d'Argens ljubezan i vrlo načitan pisac domaće neduhovite škole slobodnih mislilaca; Chasot, umirovljeni vojnik sa premnogo dugova, a Darget, dobroćudna tajnička duša sa premnogo ljuvenih zgoda i nezgoda; La Mettrie, liječnik, kojega su prognali iz Francuske zbog bezboštva i lošeg vladanja, a Pöllnitz, ostarjeli barun, kojega su prilike pritisle i nažalost prinudile, da je šest puta promijenio vjeru.

To su bila vesela braća, s kojom je Fridrik provodio svoje dokone časove. Kad nije imao pametnijeg posla, izmenjivao je epigrame na sroke s Algarottiem, raspravljao o židovskoj vjeri s d'Argensom, pisao duge nepristojne pjesme o Dargetu u stilu Voltaireove »La Pucelle«. Ili bi tako dugo izazivao La Mettriea, dok ovaj nije zastranio i udario nizati najčudnovatije paradokse, da bi dokazao nepobitnost materijalizma, grohotom se smijao, pa onda se iznenada zgrozio i prekrstio, kad bi prevalio soljenku i na kraju njegovo veličanstvo sa svojim lakrdisanjem progonio do mjesta, gdje i kraljevi hoće da budu sami. Drugda se Fridrik zabavljao time, da bi Pöllnitzu, koji je taj čas bio Luterovac, najprije snizio mirovinu, a onda mu pisao duga i ozbiljna pisma, gdje mu je razlagao, da može postati opat u Šleziji, ako opet bude katolik. Fridrik začudo nije nikomu omilio, a jedan ili drugi od družine toga malog zvjerinjaka svaki čas bi uskočio ili pobjegao. Dargetu i Chasotu pošlo je za rukom, da se protuku kroz te bodljikave žice; dobiše dopuštenje, da smiju otići u Pariz i ostaše tamo. Sirota d'Argens pokušao je više puta, da se povede za njihovim primjerom; više nego jedared zaputio se u Francusku pa se u potaji zakleo, da se više ne će vratiti, ali nije imao novaca, Fridrik ga stao milovati, pa se nesretnik svagda dao namamiti natrag u sužanjstvo. Što se tiče La Mettriea, on je umio umaći drugim načinom — jedne večeri prejeo se paštete od fazana pa poslije večere umro. »Isuse! Marijo!« hropio, kad su ga snašle samrtne muke. »Ah!« reče svećenik, kojega su dozvali, »eto, konačno ste se vratili k ovim imenima, koji će vas utješiti«. Na to La Mettrie s kletvom ispusti dušu, a Fridrik, kad je čuo taj nepobožni kraj, reče: »Radujem se za mir njegove duše«.

To kolo čudaka, kojima su potonule šajke, nadvisio je jedan jedini lik, koji se je svojim odličnim svojstvima i čestitošću daleko odvajao od drugih — lik Maupertuisa, koji od godine 1745. bijaše predsjednik akademije znanosti u Berlinu. Maupertuis bio je loše sreće; najprije ga uništila sprdnja Voltaireova, a onda ga je opet oživio humor Carlyleov, ali on je bio čovjek željan slave, na sve načine gledao da izađe na glas, a želja mu se ispunila i u preobilnoj mjeri. Za svoga života bio je poglavito poznat sa svog puta u Laponiju i njegovih tamošnjih opažanja, koja su potvrdila Newtonovu nauku, da je zemlja spljoštena na stožerima. Stekao je znatno

naučno znanje, bio je pošten i vrlo radin, pa se je vidio pravi čovjek, da opet oživi oronulu slavu pruske znanosti; a kad je Fridriku pošlo za rukom pa ga je privolio, da dođe u Berlin za predsjednika akademije, činilo se, da je taj izbor potpuno opravdan. Osim toga znao je Maupertuis biti duhovit i dosjetljiv, a u svojim je mladim danima više nego jedared jetkom i uglađenom sprdnjom pobio svoje naučne protivnike. Takovi darovi bili su po ćefu Fridrikovu, da ne mogu više. Maupertuis je, reče: »čovjek duha« (un homme d'esprit), pa sretni predsjednik bude stalan gost na kraljevim večerama. A taj sretni — i presretni — predsjednik bila je ona kap žuči u medu Voltaireovu. Ta su se dva čovjeka od puno godina površno poznavala i svaki o drugom uvijek govorio s najvećim udivljenjem, a sada je njihova uzajamna prijaznost imala da obastane na vrlo teškom ispitu. Oštroumni Buffon spazio je opasnost iz daleka; »ta dva čovjeka«, pisao je jednomu prijatelju, »nisu stvorena, da skupa borave u istoj sobi«. Pa odista, kad je tašti i osjetljivi pjesnik, koji nije vjerovao srdačnosti Fridrikovoj, o svakome sumnjao, da je njegov sakriveni dušmanin, i bio silno ljubomoran na svakoga, koji bi mu mogao biti takmac, gledao Maupertuisa na večeri, sjajne, dobre volje, očito u milosti, gdje očito nadvisuje kolo tih plitkih duševnih slabićaka — kad je to gledao, srce mu se napunilo jada i čemera. Pogledao ga više izbliza, počeo mu sve više zlobiti, a onda te pronicave oči stale koješta otkrivati i taj nemilosrdni mozak prionuo za svoj posao.

Maupertuis je vrlo slabo poznavao ljude i mjesto; kad je kušao, ne bi li se Voltaireu umilio, bio je tako nesmotren, da je sam izazvao njegovo neprijateljstvo. A bilo je vrlo prirodno, što ga je ostavila strpljivost. Pet godina bio je prvi momak u kraljevu kolu, a sada iznenada lišen svoga prvenstva i bačen u kut kao nitko i ništa. Tko će da sluša Maupertuisa, kad Voltaire govori? — Voltaire, koji je tako očito natkrilio Maupertuisa, kao što je Maupertuis nadmašio La Mettriea i Dargeta i sve ostale. U svojoj ljutavi pošao je predsjednik tako daleko, te je javno uzeo pod svoje okrilje nekoga zloglasnog književnika La Beaumellea, koji bijaše očiti neprijatelj Voltaireov. To je značilo rat i nije dugo vrijeme postojalo, kad se je i započeo.

Pred nekoliko godina bijaše Maupertuis, kako je mislio, otkrio znameniti matematički zakon, »načelo najmanjega

učinka«. Zakon bijaše uistinu znamenit, pa je urodio dobrim plodom u razvitku mehanike, ali Maupertuis, kako je g. Jourdain dokazao u svome skorašnjem djelu, proglasio ga je u neispravnom obliku, a da nije spoznao njegovo pravo značenje, pa mu je za nekoliko mjeseci Euler dao potpuniji i naučno ispravniji oblik. Maupertuis se međutim vrlo ponosio svojim otkrićem, koje je po njegovu mišljenju iznijelo jedan od glavnih dokaza, da ima Bog; pa je s toga planuo kao živa vatra, kad je malo poslije Voltaireova dolaska u Berlin neki švajcarski matematičar, König, objelodanio raspravu, gdje je sa svom učtivošću porekao tome otkriću i ispravnost i izvornost, pa se u dokaz svoje tvrdnje pozvao na jedno neobjelodanjeno pismo Leibnizovo, gdje je zakon bio točnije iznesen. Mjesto da razloži, koliko je ta tvrdnja osnovana, Maupertuis izjavi, da je pismo Leibnizovo krivotvoreno, pa zato Königovo razlaganje nije vrijedno daljega obzira. Kad ga je König povukao na račun, nakani se Maupertuis udariti krepčije. Sazove sjednicu berlinske akademije znanosti, kojoj je König bio član, iznese pred nju čitavu stvar i predloži, neka svečano proglasi, da je König krivotvorac, a pismo Leibnizovo podmetnuto i lažno. Članovi su akademije bili ustrašeni; njihove plaće stajale su do dobre volje predsjednika, pa se ni glasoviti Euler nije stidio pristati na tu bezumnu i sramotnu osudu.

Voltaire odmah vidje, došla je hora, da se lati posla. Maupertuis zagazio u krivdu temeljito, da se iz nje nije mogao iskopati. Imao je krivo, što je svome otkriću pridao značenje, koje ono nije imalo; krivo, što je poricao, da je Leibnizovo pismo istinito; nada sve imao je krivo, što je u čisto naučnom pitanju poveo disciplinski postupak akademije i donio njezinu osudu. Ako Voltaire sada udari, dohakat će svome protivniku. Tek jedan obzir još ga je zadržavao, a taj bijaše vrlo ozbiljan: ako u toj stvari navali na Maupertuisa, navalit će uistinu na kralja. Bilo je izvjesno, da je Maupertuis postupao sa znanjem Fridrikovim, a Fridrik bijaše osjetljiv do zla Boga, kad se je radilo o dobrom glasu akademije i njezina predsjednika, pa će svako miješanje u tu stvar od strane Voltairea, koji je sam dobivao svoju plaću iz kraljevske kese, zacijelo držati za čin očite nevjere. Ali Voltaire odluči, da će pokušati sreću. Sad je već bio preko dvije godine u Berlinu, a uzduh dvora počeo je da mu doteščava; bio

je nemiran u duši, bezobziran i željan borbe; navalit će na samoga Maupertuisa ili na Maupertuisa i Fridrika zajedno — ni brige ga, a svakako se zanosio nadom, da će iskasapiti predsjednika.

Najprije se pripremio za to pa sve svoje prištednje povukao iz Berlina i pohranio kod vojvode od Würtemberga. »Uređujem pomalo i tiho svoje stvari«, piše Madami Denis. A onda 18. rujna 1752. osvanuo u novinama kratak članak pod natpisom: »Odgovor jednoga akademika u Berlinu jednomu akademiku u Parizu«. To je bila obrana stvari Königove protiv Maupertuisa, ubitačna svojom nekićenom jednostavnošću, promišljenom hladnoćom i jezgrovitom snagom. Predsjednik je zacijelo poblijedio, kad je to čitao, ali kralj se je zacrvenio kao vampir. Strahovitu optužbu mogao je, dašto, napisati samo jedan, a taj je jedan primao kraljevsku plaću od osam stotina funti na godinu i nosao okolo u svome džepu zlatni ključ komornika. Fridrik poleti k svome pisaćem stolu i napiše članak pun gnjeva, pa naredi, da se ima objelodaniti s pruskim grbom na čelu lista. To bješe loša rabota, puna pretjeranih hvala Maupertuisu i nezgrapnih psovaka Voltaireu; slava predsjednikova bila je u svoj zbilji poređena sa slavom Homera; pisac »Odgovora jednog akademika u Berlinu« bio je proglašen za »črčkara pogrdnih pisama bez duha«, za »besramnog varalicu«, za »zlosretnog pisca«, dok je »Odgovor« sam bio »plitka prostota«, a njegovo objelodanjenje »čin zloban, kukavički, sramotan«, »strahovito hajduštvo«. Od kraljevskih znamenja na čelu članka ta je loša rabota gnjevne provale dolazila još lošija. »Orao, žezlo i kruna«, pisao je Voltaire Madami Denis, »čudom se čude, da su se tamo našli«. Ali jedna je stvar bila izvjesna: kralj je izašao na megdan. Voltaireova krv uskipi i nije mu bilo žao. Kao da ga je zanijela neka viša ideja; od tog časa bilo mu je jasno, što mu je raditi — nanijet će štete što više može, a onda otići iz Pruske u nepovrat. A dogodilo se, te mu se je baš taj čas nadala nenadana prilika za te bijesne navale, tako drage njegovu srcu, a s oružjem, kojemu je bio takav vještak. »Nemam žezla«, izlanuo se, kao da se prijeti u svom pismu Madami Denis, »ali imam pero«.

Međutim je tekao život na dvoru — većinom u Potsdamu, u malom Sanssouci-gradu, koji je Fridrik za sebe sagradio — kao obično. A osobit, čudan život, pola vojnički, pola ma-

nastirski, krut, samotan, gdje su sve obične društvene zabave bile strogo zabranjene. »Šta vi radite ovdje?« pitali su jedared jednoga od kraljevskih knezova. »Sprežemo glagol s'ennuyer (dosađivati se)«, bio je odgovor. Ali to bijaše glagol neznan Voltaireu, makar gdje bio. Zatvoren cijeli bogovetni dan u čudnoj maloj sobici, koju i danas svatko, koga zanima, može vidjeti, s prozorima, što gledaju na umjetni vrt, i sa žutim zidovima, što su svuda obloženi šareno bojadisanim reljefima plodova, cvijeća, ptica i majmuna, neumorni je starac radio dalje na svojim povijesnim djelima, tragedijama, na »Pucelli«, na svome golemom dopisivanju. Bio je, dabome, bolestan, vrlo bolestan; pače možda nadomak smrti: ali bio je već obikao na takvo stanje, pa što mu je gore bilo, sve mahnitije je radio. Bio je žrtva, kako je sam rekao, vrbanca, srdobolje i nuzle, svejednako ga je spopadala groznica i svi su mu zubi poispadali. Ali je radio bez prekida. Jedared ga je obišao jedan prijatelj i našao ga u postelji. »Navrzle su me se četiri smrtne bolesti«, kukao je. »Ipak«, odgovorio mu prijatelj, »imate vrlo dobro oko«. Voltaire skoči sa svojih jastuka. »Zar ne znate«, zavikne, »da bolesnici od nuzle umiru upaljenih očiju?« Kad je došla večer, bilo je vrijeme da se odjene i u svoj gizdi s raspuštenom vlasuljom i sa zvijezdama od dragulja na grudima dostojanstveno se odšeta u malu dvoranu za glazbu, gdje se je njegovo veličanstvo poslije danje rabote spremalo da se odmori na fruli. Orkestar se skupio, slušači zauzeli mjesta i koncerat se započeo. A onda je zvuk ljepote sobom strujio i drhtao, pa kao da je čas slavio slavlje nad mukama života i tvrdim srcima ljudi, a kraljevski igrač izduvao svu svoju vještinu u koju dugu i umjetnu kadenciju, pa došao »adagio«, divni »adagio« pa pobjednik kod Rossbacha izmamio suzu iz oka pisca »Kandida«. Ali za čas bilo je vrijeme večeri, pa se noć svršila u okrugloj jedaćoj sobi usred smijeha i šampanjca, poklika La Mettriea, epigrama Maupertuisa, sarkazma Fridrikova i blistavih zlobnih pecalica Voltairea.

Ali uza sve te zabave, šale i ruže svak je mogao čuti tutnjavu vulkana pod zemljom. Svak je mogao čuti, ali nitko nije htio slušati; mali plamenčići već bi liznuli kroz zemlju, ali veseli život svejednako dalje tekao, a onda došla provala. Voltaireov neprijatelj napisao je jednu knjigu. U dokolici izmedju svojih ozbiljnijih radova predsjednik sastavio niz

»Pisama«, gdje je o nekolikim raznolikim naučnim stvarima raspravljao na lak spekulativan način i stilom, da je svaki mogao razumjeti. Čitava knjiga bila je dobrano suhoparna i bez ikakove vrijednosti, ali je izišla baš u pravom času za Voltairea, koji se je na nju strjelimice bacio kao soko na miša. Glasovita »Diatriba doktora Akakije« sa svojim pustopašnim vragolijama svejednako je živa i zabavna kao i pred stotinu i pedeset godina, ali tko će da sasvim razbere vještinu i zlobu, s kojom je pisana, treba da barem jedared zagleda u plitku i bljutavu rabotu, koja ju je izazvala. Tad će tek pravo vidjeti, s kakvom li su đavolskom vještinom sakrivene neslanosti »sanja« sirote Maupertuisa iznenađene, izvučene na vidjelo bijela dana i pribijene na stup sramote na vječni smijeh. Ali »Diatriba«, međutim, nije tek šala i poruga, nego ima u njoj i ozbiljne kritike. Tako na priliku nije bilo zgoljno smiješno pretjerivanje, kad kaže, da je Maupertuis uzeo dokazivati, te ima Bog, tezom »A više B, podijeljeno sa Z«; u bitnosti bio je taj prigovor i znamenit i valjano osnovan. »Kad metafizika uđe u geometriju«, piše Voltaire u jednom privatnom pismu nekoliko mjeseci poslije, »to je kao da Ahriman ulazi u carstvo Ormuzda i tamo unosi tamu«; a Maupertuis je zaista zašao stramputice svojim raspravljanjem o »načelu najmanjega učinka« zbog svojih metafizičkih predrasuda. Pa, odista, diljem čitave rasprave Voltaireove razbira se poziv, da bi se sačuvala čista naučna načela, skroveno zagovaranje eksperimentalne metode i isticanje njezine velike znamenitosti, neprestane navale na dokazivanje »a priori«, tvrdnje na laku ruku i neodređeno pogađanje. Ali, dašto, sa svim tim se je pomiješao, sve je to izvrnuo živi, blistavi vrutak prijeke poruge, okrutne, lične, nezasitne — poruge kivna demona. Rukopis je bio pokazan Fridriku, koji se je smijao, da su mu suze niz obraze potekle. Ali još u grohotu zabrani Voltaireu, da ga objelodani, jer će mu se inače strahovito zamjeriti. Voltaire je dabome neštedice sipao obećanja, a nekoliko dana poslije izađe knjižica u štampi s kraljevskim dopuštenjem, što ga je dobio za jedno drugo djelo. Fridrik sve jednako preginjao, da bi zatomio i zauzdao svoj gnjev; pokupio sve primjerke knjižice i dao ih u tišini uništiti; iskarao na pasja kola Voltairea i laskao sam sebi, da je stvar svršena i više ne će imati s njome posla. »Ne tarite glave ni za što, moj dragi Maupertuisu«, piše

predsjedniku svojim osobitim pravopisom, »što se tiče rugalice, stvar je svršena. Govorio sam tako iskreno tome čovjeku, tako sam ga iskarao na pasja kola, da zacijelo više ne će učiniti takovo što, a poznajem njegovu nevaljalu dušu, u koje nema osjećaja poštenja. Zastrašio sam ga, da ću stisnuti kesu, i time postigao sve, što sam se nadao. Izjavio sam mu konačno otvoreno, te moja kuća treba da bude svetinja, a podnipošto pribježište hajduka i zlikovaca, što vare otrove«.

Očito Fridriku nije palo na um, da je ta njegova izjava malko zakasnila. Međutim Maupertuisa obrvala bolest i sprdnja, da je legao u postelju. »Malko prevelika ljubav samoga sebe«, piše Fridrik Dargetu, »učinila ga suviše osjetljivim prema doskočicama majmuna, kojega bi trebalo da prezire, kad su ga išibali«. Ali sad je majmun bio išiban i zacijelo sve će biti dobro. Čudno je, da Fridrik i poslije prisnog drugovanja od preko dvije godine svejednako nije znao, s kakvim čeljadetom ima posla. Nije znao, da bi prije mogao mahom svoje ruke zaustaviti gorsku bujicu, što je provalila, nego u tako odsudnom času Voltairea upokoriti čitanjem bukvice i prijetnjom, da će »stisnuti kesu«. Još nije prošlo ni mjesec dana, a po svoj Njemačkoj su vrvjeli »Akakije«, u Holandiji su bile otiskane tisuće primjeraka, u Parizu raspačavala se jedna naklada za drugom kao topli hljepci. Čovjek ne može, da se ne divi smjelosti vatrenoga starog duha, koji se je tako tek pukom snagom svoje prirođene dosjetljivosti usudio prkositi razjarenom gospodaru silne države. »Čudim se vašoj besramnosti«, grmio je Fridrik u jednom bijesnom pismu, kad je najedared spazio, da se sva Evropa razliježe od smijeha ludorijama čovjeka, kojega je on odabrao za predsjednika svoje tako drage akademije, za čiju je stvar u javnosti ustao i kojega je lično uvjeravao o svojoj kraljevskoj zaštiti. »Ah! Moj Bože, gospodaru«, načrčkao je Voltaire na istom listu papira, »u stanju, u kojem sam sada«. (Bio je, dabome, opet na umoru.) »Šta! vi ćete mi suditi, a da me i ne saslušate! Tražim pravdu i smrt!« Fridrik odgovori tim, što je dao po običnom krvniku sažeći nekoliko primjeraka »Akakije« po ulicama berlinskim. Voltaire na to vrati svoj red, svoj zlatni ključ i svoju plaću. Čovjek bi rekao, da je sad time bio gotov konačni slom. Ali tri je mjeseca prošlo, dok je Fridrik progledao, da je svemu kraj, i mogao se nakaniti, da pristane na odlazak svoga neobičnog gosta. Carlyleova misao, da je ovome posljednjem odlaganju prije bilo krivo to, što Voltaire nije htio otići, nego želja Fridrikova, da ga zadrži, očito se kosi sa činjenicama. Kralj je ne samo izrijekom tražio od Voltairea, neka opet primi časti, kojih se je odrekao, nego je pače i pošao tako daleko, da mu je pisao pismo, gdje mu sve oprašta i hoće da se s njime miri. Ali pjesnik nije htio popustiti; još su posljednju nedjelju večere večerali u Potsdamu — »Damoklove večeri«, nazvao ih Voltaire, a onda se 26. ožujka 1753. ta dva čovjeka rastadoše zavazda.

Bura kanda je bila prošla, ali vjetar se još nije bio izduvao. Voltaire se na svom putu u kupalište Plombière zaustavio u Lipskom, gdje uza sva svoja ponovljena protivna obećanja nije mogao odoljeti napasti, a da ne objelodani novo i prošireno izdanje »Akakije«. Na to se Maupertuis sav izgubio; pisao je Voltaireu i zaprijetio mu, da će ga lično kazniti. Voltaire međutim dao odštampati opet novo izdanje »Akakije«, pa mu pridodao od njega samog donekle preinačeni prijepis pisma predsjednikova s napomenom, ako taj opasni i surovi čovjek ostane kod svoje prijetnje, da će ga dočekati i da će se na nj isprazniti ona puna posuda za intimnu porabu ljudi, štono u komedijama Molièreovim ima tako čestu ulogu. To bijaše smrtni udarac Maupertuisu. Salomljene duše i tijela jedva je dopleo iz Berlina u Bazel, da konačno ispusti dušu pod prigledanjem dvojice kapucina i protestanta sluge, koji mu je na glas čitao ženevsku bibliju. Međutim se Fridrik nakanio na jedan nasilan korak. Najedared se sjetio, da je Voltaire odnio sa sobom jedan od ono malo sasvim skroveno štampanih primjeraka onih pjesničkih radova, oko kojih se je kralj trudio sa toliko predana truda; palo mu na um, da u njima ima različitih mjesta, koja bi mu mogla uvelike nauditi, pa nije mogao da bude bez bojazni, da zlobnik Francuz ne će tih mjesta izdati na svijet. Takav je barem bio njegov izgovor za odredbu, što ju je sada izdao; ali je i to moguće, da su ga bar od česti podstakli osjećaji gnjeva i osvete, štono su se razuzdali od posljednje navale na Maupertuisa. Bili njegovi razlozi kakovi mu drago, izvjesno je, da je naložio pruskomu poslaniku u Frankfurtu, gdje bijaše najbliža stanica Voltaireova, neka drži pjesnika tako dugo u zaptu, dok ne preda kraljevsko djelo. Na to je došlo sila Božja svakojakih čudnih omašaka i smiješnih događaja,

o kojima je puno bojovnoga i patriotskog crnila prolio čitav niz francuskih i njemačkih pisaca života obaju junaka. Engleskom je čitaocu jasno, da se u toj maloj komediji zabluda nijedna od upletenih stranaka ne može izmaći prijekoru — da se je Voltaire vladao kao nestašno žensko, nedostojno i podlo; da je pruski poslanik bio glup i bahat; da je Fridrik lakomisleno izdavao svoje naredbe, a cinički gledao na njihove posljedice. A valjda ne treba ni jednog Engleza opomenuti na to, da način vladanja, gdje samovolja pojedinca dolazi na mjesto vlasti zakona, dovodi do ovakovih nedostojnih i bezumnih posljedica.

Poslije pet nedjelja pritvora u Frankfurtu bio je Voltaire prost — prost u svakom smislu riječi, prost od službe kraljevima i od pandža poslanika, prost u duši i prost, da sam stvara svoju sudbinu. Oklijevao je nekoliko mjeseci, a onda se nastanio na ženevskom jezeru. Tu je ona vatra, što je tako dugo bila zapretana u dubinama njegova duha, buknula i plamtjela nad Evropom, silna i neugašljiva. Za malo godina pisma opet stala letjeti u Berlin i natrag. Isprva je još podžizala stara srdžba, ali su s vremenom bile i patnje Maupertuisove i neprilike u Frankfurtu gotovo zaboravljene. Dvadeset je godina prošlo, a kralj pruski revno kao uvijek podnosi svoje stihove na sud Voltaireu, koji je na to svoje poklone i slatke riječi sipao izobila kao negda. Ali nisu više stajali jedan prema drugomu kao učitelj i učenik, kao dvoranin i kralj, nego kao dvije nezavisne i jednake sile. Pa i Fridrik Veliki bio je prinuđen gledati konačno u patrijaru od Ferneya nešto više od majmuna, koji umije graditi dobre francuske stihove.

Dospio je na kraju dotle, da je poštivao pisca »Akakije« i da mu je njegov spomen bio drag i mio. »Ja se njemu molim svako jutro«, pisao je d'Alembertu, kad je Voltaire već dvije godine bio u grobu; »kažem mu, Božanski Voltaireu, ora pro nobis« (moli za nas).

Lascelles Abercrombie

ZA SLOBODU TUMAČENJA

Ne treba da spominjem različite prevrate, što su se dogodili u povijesti Shakespeareske kritike; pa mislim, da će mi se dopustiti, ako rečem, da nas dosada nisu doveli ni do čega, što bi bilo stalno. Romantičari su bili radi isticati beskrajnost u Shakepearea i, odista, kanda kritici o njemu nema kraja. Ali možda je beskrajnost Shakespeareske kritike kao beskrajnost Einsteinova prostora — svejednako idemo naokolo. Skoro, kao što svak znade, bila je namjera ocrniti onu neograničenu slobodu tumačenja, što su je romantičari za sebe tražili. Mi danas ne držimo do onoga, što je jedan od naših najodličnijih naučnih kritičara nazvao »pukim kritičkim sudom«; radiji smo, kad hoćemo da tumačimo Shakespearea, osloniti se na neprestano i točno razumijevanje njegovih prilika — prilika, u kojima je radio, i prilika, u kojima su nam njegova djela bila sačuvana. Mjesto da se izvijemo nebu pod oblake, boravimo u kazalištu i u tiskari. Uza sve to, mislio sam kadšto, da mogu da razberem znakove, te je Shakespeareska kritika opet na prekretu; možda smo došli do početka drugoga prevrata, koji će nas opet iskrcati, gdje su romantičari stajali. Ali ne na njihovo stajalište; ne nagovješćujem povratka k romantičnom obožavanju čudesnoga pjesnika i beskrajnog genija; takovo shvaćanje pripada k prirodi romantika, a ne pristaje u Shakespearesku kritiku. Ne, ne će nas k romantici, nego na tlo, gdje je romantički stav spram Shakespeareu stajao, kako je mislim, blizak prevrat ponijeti. A to je, s dopuštenjem govoreći, čvrsto tlo; čvršće, mislim, od tla, gdje danas stojimo. Jer makar su romantičarima igrale oči, dok su pjevali svoje raspsodije, ali opet su se sveudilj držali načela, da Shakespearea valja najprije i prije svega smatrati umjetnikom i njegove radove umjetničkim djelima. Ali mjesto da proričem,

volim moliti, kad je na posljetku svaki pokret kritike, barem donekle, u rukama kritičara, a ovo je nada sve prigoda, gdje se čovjek može pozvati na kritičare. Pa smjerno ali sa dužnom svijesti povlastice, što mi je ova prigoda daje, iznosim svoju molbu, da se smijemo vratiti k onoj slobodi tumačenja, koja treba da se dade, ako Shakespearea smatramo u prvom redu umjetnikom. Nastavljam, najprije da se pozabavim nekim osobitim prigovorima ovakovu njegovu shvaćanju, a onda da pokušam u općenitom pregledu razložiti jezgru toga shvaćanja.

Ne valja misliti, da nisam svijestan o opasnostima »pukoga kritičkog suda«, koji bez sumnje nije drugo nego čista estetska kritika. To su opasnosti nezauzdana ličnoga ukusa. Nekomu kritičaru, recimo, ne mili se vrsta lica, što ga je Shakespeare nacrtao u svome karakteru Henrika V. Kritičar je načelno za mir, a protiv rata, protivnik je engleske imperialističke politike, mrzak mu je onaj zavojevački patriotizam, što mu je lakše da navali nego da stvara. Prama tome kritičar radi da pokaže, s kakvom li je finoćom i dotjeranom ironijom Shakespeare Henrika V. tako prikazao, da ga možemo osuditi. To, dašto, ne valja, ali je vrlo stara pogrješka gaziti slobodu, jer se je kadšto pomiješala s razuzdanošću.

Ne valja misliti ni to, da bih htio natuknuti, neka napustimo, što smo stekli za vlasti naučne kritike. Stekli smo neprocjenjivih stvari, pa nema nikakova razloga na svijetu, zašto ih ne bismo sa sobom uzeli i upotrijebili ih, kakogod možemo. Činjenica je, da je naučna kritika sama preuzela različnih stvari od romantike — ne svagda na svoju korist. Ne valja misliti, te hoću da optužim nauku, što ne mari za umjetnost. Bez sumnje je bio to neminovan prevrat, bio je za cijelo koristan, što nas je naveo, da volimo nekoliko sitnih činjenica, istinskih i utvrđenih, od plemenitih izliva zanosa, koji nam mogu puno da kažu o onom, tko ih iznosi, ali vrlo malo o Shakespeareu. Osjećaj ljepote ne treba da se svagda ispolji u ushitu, pa zato i onaj, što iskapa činjenice, može da nađe slasti u poeziji. Ali ima jedna glavna vrsta pogrješke, u koju naučna ili realistična kritika kanda osobito lako zapada. To je mišljenje, ako je netko objasnio prilike, u kojima je umjetnik radio, da je time objasnio i umjetnika. Estetski kritičar uvelike se divi nekoj znamenitoj izvornoj umjetnini; »divite joj se, koliko vam drago«, kaže realist, »ali što vi zovete izvornom umjetninom, prosto su nametnule prilike, koje se mogu savršeno protumačiti«. Prilike se mogu, doduše, protumačiti, ali prilike nisu protumačile umjetnika. Kad tko razumije sredstva, koja je umjetnik upotrijebio, ne razumije ujedno i djelo, što ga je njima izveo; tko misli, da je tako, ne samo ne će ni da znade za umjetnika, nego i, što je puno gore, ne cijeni, kako treba, i umanjuje samo djelo. Dobar primjer za to imamo u »Životu Goetheovu« od G. H. Lewesa. Lewes uspoređuje Goetheova »Prometeja« s Eshilom, a vrlo nerazumno, jer kudi potonjega. Eshil, kako je poznato, počima svoje crtanje karaktera Prometejeva izvanredno snažnim načinom. Lewes sam će to opisati: »Eshil ga je u prvoj sceni učinio šutljiva kao grob, da mu je zazor odgovarati na poruge Snage i na samilost Vulkana, kad ga vežu za pećinu. Nisu iz njega izvukli ni jednog uzdisaja, ni jedne riječi ni kreta; ne pokazuje nikakova prkosa jednomu, ni prijateljske zahvalnosti drugomu. Istom kad je ostao sam, doziva Zemlju, Zrak i Okean. Taj muk, za kojim dolazi ovako strastven govor, postizava uzvišen učinak. Ali«, kaže Lewes kao čovjek, koji će sad nà pronaći ono najveće, »ali uzvišenost nije bila namjera pjesnikova. Bila je slučajan učinak«; pa ističe, da u to doba, »više od dva govornika nisu nigda bili zajedno na pozornici«; pa zato na početku glume Prometej »m o r a da šuti, jer nema nikoga, da za nj govori«. Pa tako taj »uzvišeni učinak« ne smije se uklopiti u karakter, koji je Eshil n a m j e r a v a o.

Što valja odgovoriti na taj duhoviti realizam? Vrlo jednostavno: posao je umjetnika, da prihvati prilike, u kojima radi, i upotrijebi za svoje svrhe. Baš to je Eshil ovdje uradio; s pomoću prilika, koje su mu bile nametnute, postigao je strahovit učinak, a sasvim po svojoj namjeri; to će reći, u potpunom je skladu s ostalom dramom i daje nešto bitno za razumijevanje cjeline. Ali Lewes videći da može protumačiti prilike, misli, da je time protumačio i umjetnost i odredio njezin učinak, pa dabome i dalje naopako do zla Boga tumači čitavu dramu, kad je odlučio da pusti s vida glavnu stvar kao nešto slučajno i nenamjerno.

Valja dopustiti, rekao bih, da smo imali nešto tome slično u tumačenju Shakespearea za vladanja naučne ili realistične kritike. A valja zacijelo dopustiti i to, da lice, koje u tom poslu radi izvjesnostima, nije realističan, nego estetski kri-

tičar. Jer jedna stvar je izvjesna u umjetničkom djelu, a to je učinak, što ga ono ima na nas. Pa i Lewes je priznao, da je učinak, što ga je pustio s vida, uzvišen; pustio ga je s vida, jer je mislio, da ga pjesnik nije namjeravao. Ali suditi po posljecima veliko je načelo estetske kritike. Pogrješka realizma — tumačenja, osnovana na naučnom proučavanju prilika — jest njegova očita težnja, da bi na mjesto tog načela stavio pokušaj suditi po namjerama, kao da bi poznavanje prilika moglo dati ikakovo pravo, da se kaže, što je bilo namjeravano. Prilike mogu da budu činjenica, koja se dade iznaći; ali od njih polaziti k namjerama reći će učiniti slijep skok u čistu teoriju. Nigda ne možemo izvjesno znati, kakve su bile namjere umjetnika, dok svagda znamo, što je učinio. Pa ako estetska kritika preuzima neprocjenjive stvari, što nam ih je stekla naša naučna kritika, ne će zato napustiti, da sudi po posljecima, da sudi jasno, pa da stane suditi po namjerama. što može da bude tek umovanjem, a često vrlo izlišnim i nepriličnim; hoćemo naprosto da izoštrimo i dotjeramo naše sudove po posljecima pravim putem, kojim ćemo ih postići.

Poslije ovih priprema prvo, što nam je činiti, jest, da se pozabavimo nekim tipnim prigovorima, što ih realistična kritika, potaknuta onakovim neprijateljstvom, kao što sam ga baš sada u G. H. Lewesa objasnio, iznosi protiv čisto estetskoga tumačenja Shakespearea i slobode, što ju takovo tumačenje sa sobom donosi. Ne treba da se dugo zaustavljam kod najopćenitijega i, kad bi se moglo dokazati, najradikalnijeg od svih, biva kod prigovora, da Shakespeare nije mogao da bude umjetnik, jer je bio upravo čovjek od zanata, koji je naučio posao, da glumcima pribavlja glume, koje će uspjeti na pozornici i donijeti novaca. To je vrlo radikalno, ali uopće nije nikakav prigovor; radikalan je tek što je radikalno loše shvaćen. Ali je uza sve to zaslužio, da se spomene, jer u različnim pretvorbama prigodice izmili u vezi s osobitim svrhama. Shakespeare je, dašto, bio čovjek od zanata, tek je bio umjetnik od zanata. Bila nam ta činjenica nemila, koliko mu drago, činili odatle psihologijske misterije, kakve god možemo, uza sve to postoji činjenica, da umjetnik može sasvim slobodno tjerati posao svojom umjetnošću. Ne treba da pritisak ekonomski i pritisak umjetničkog nadahnuća pokreću čovjeka tek naizmjence; čovjek može da radi pod oba pritiska za-

jedno. Michelangelo je radio, Tizian je radio, pa zašto ne bi Shakespeare? Umjetnik treba da jede svoj ručak; to nije jedino, u čemu je nalik na Kalibana. Ako se dogodi, da mu je zaraditi svoj ručak, a može ga zaraditi svojom umjetnošću, zacijelo ga hoće. Michelangelo i Tizian našli su svoje zaštitnike, koji su plaćali njihovu umjetnost, a tako ih je i Shakespeare našao. Istina, plaća mu je dolazila ne tako neposredno; navlastito kao »dioniku« družbe, kojoj je dobar posao od česti stajao do uspjeha glume, koje je on za nju pisao, ali upravo u takvim prilikama mogao je pritisak nadahnuća najlakše raditi zajedno s pritiskom ekonomskim.

Pametan realizam, međutim, nije za takve bučne udarce; ne iznosi svojih prigovora ni u čemu, što je takve radikalne i općenite vrste. Ali kadšto sa sumnjom gleda na Shakespeareovu očitu brigu, da bi mu glume uspjele. Ali što znači ovdje »uspjeti«? Znači »svidjeti se slušaocima«; a da li je igda ikoji dramski pisac želio, da se ne svidi svojim slušaocima? Da li je to želio Ibsen, najveći, najzdušniji dramski umjetnik skorašnjih vremena? Možda nije svagda za tim išao; ali kako je znao svoj posao, na kraju je i išao; grdno bi bio pogriješio u izboru svoga zvanja, kad ne bi bio mogao za tim ići. Da li je na sramotu Shakespeareu, što je, koliko možemo da kažemo, počeo s time, da se svidi svojim slušaocima, i u cijelosti nastavio, kako je počeo? Prava je istina to, da je taj pozorišni uspjeh, to sviđanje slušaocima jedan od uvjeta njegove umjetnosti, koji dramski pisac mora da prihvati i upotrijebi — upotrijebi u svoje svrhe. Nije dapače uvjet osobit dramskoj umjetnosti; u neku ruku i donekle je uvjet makar koje umjetnosti. Dramski pisac, koji ne mari za svoje slušaoce, zacijelo je protivurječje već u samom imenu.

Ali svejednako, kaže realist, tim zapravo još nismo dospjeli na kraj ove stvari. Glavno je, što se pita, kako se sviđa svojim slušaocima? Shakespeare je bio umjetnik, bez sumnje; ali nije bio umjetnik u cijelosti; zar nije bio vrlo često i puki zanatlija kazališta? Kad zabavlja duhovite ljude i »krkuše« u prizemlju svojim klasičnim mrvama, svojim duhovitim prnjama mudrosti, igrom riječi i sramotnim stvarima, je li i onda umjetnik?

Glavno, o čemu se ovdje radi, nije to, da li je sve to dobro ili zlo, nego da li se može u sklad svesti sa savješću

umjetnika; a to, sve nas je strah, stoji prosto do toga, da li se to umjetniku samomu mili ili ne mili. Nitko, očito, nema ni truna prava misliti, da je Shakespeare igda pozvao svoje slušaoce, neka se nečim naslađuju, čime se sam nije naslađivao; a kad je tome tako, svi prigovori takove vrste nisu ničemu. Ukus se mijenja, ali ne treba puno znanja ni simpatije, da čovjek vidi, kako je Shakespeare jednako i ugodio sam sebi i polaskao svojim slušaocima, kad Suffolka šalje u smrt s onom čituljom hvalisanja u ustima (»Kralj Henrik VI.«; II. dio; IV., 1, 134-8):

Velikan često od gladnika umre.
Tà rimski mačilac i hajduk ubi.
Krasnorječiva Tulija, a Bruto
Na vjeri lažov Cezara probode;
Pompeja veljeg divlji otočani;
A Suffolk umire od razbojnika.

Da li nam se danas vidi, da bi ikoji čovjek ovako govorio na samrti? Možda se ne vidi, ali to je točno, kako bi plemenitaš Elizabetina doba htio umrijeti u takovu slučaju; taj je govor zgoljna bît kulture i etike aristokracije onoga doba. A sve klasične mrve Shakespeareove, pa i one najnezgodnije od svih, mogu se odbiti na tu istu stranu. Ta vrsta zabave, što su je u tome mogli naći Shakespeare i njegovi slušaoci, za nas je minula; ali to nam ne daje prava, da kažemo, te nije isto tako umjetnički namjeravana kao i ona zabava, što je potrajala do danas. A tako je i kod drugih stvari, kod duhovitih sramotnih stvari, na priliku i ako, da otvoreno kažem, Shakespeare me u tom tako ne vrijeđa kao oni kritičari, kojih to ne zabavlja. A što se tiče stvari, koje čovjeka u istinu vrijeđaju, studenih doskočica i prnja mudrosti usred dirljivih kriza, možemo ih, dašto, odbiti na ukus onoga vremena; ali time se ne misli reći, da to nije bio ukus Shakespeareov i kao da je iznosio svojim slušaocima nešto, o čemu je bio svijestan, da je ispod njega. Kad je ono Bellini počinio nesnosnu dosjetku pa naslikao ubijena mučenika, gdje prstom i svojom krvlju, koja ide od njega, na tlu piše riječ »credo«, možemo da mislimo, te je više htio ugoditi svomu zaštitniku nego sebi. Ali to se za Shakespearea ne može reći.

Nu možda je zaradio suviše novaca? Pa, dobro, kad je jedared umjetniku dopušteno, da ga uopće smije zaraditi; tek

ja ne vidim, gdje bi se postavila granica. Ali što se tiče stvari, kao što je umjetničko djelo, da li se je njome zaradilo novaca ili nije i koliko se zaradilo? Čuo sam, da su g. Rikarda Straussa kudili, a načinom donekle bezumnim, da zarađuje suviše novaca svojom glazbom; ali nisam nigda čuo, da su za njegovu glazbu rekli, te nije umjetnost, jer mu je stekla imutak. Već je za cijelo vrijeme, da prestanemo sa svima tim znanim pričama o »Shakespeareu poslovnomu čovjeku«; to ama ni zere ne ulazi ni u što, s čime kritika opravdano ima posla.

»Ali svejednako«, kaže realist, »ostaje pitanje, zašto se je povukao u Stratford? Zar odatle ne biva jasno, da su ga novci na to ponukali? Jer kad je zaradio dosta novaca, prosto je ostavio ono, što vi zovete njegovom umjetnošću i povukao se u Stratford, da tamo lagodno živi«. Sudeći međutim po njegovim potpisima može biti upravo tako, da se je povukao, jer su ga živci izdali. Ali uistinu ne znamo o tome ama baš ništa. Zacijelo se je povukao kao i Rossini, upravo tako zagonetno. Nu je li to bacilo ikakovu sumnju na Rossiniev umjetnički život? Sve, što znamo o Shakespeareu, u biti je ovo: ostavio je Stratford, pisao drame, zaradio novaca i vratio se opet u Stratford. Videći, što su te drame, zar nije jasno kao sunce, što umjetničko djelo odaje, da je upravo to i život umjetnika — pa bio razlog koji mu drago, zašto se je povukao, da je ostavio Stratford, jer je želio pisati drame, i tako udesio svoj život, da bi ispunio te svoje umjetničke želje? Nitko živ, rekao bih, ne bi o tome mislio što drugo, da nije bilo romantičara. Jer ovdje smo se dotakli stvari, koje je realizam nesvijesno preuzeo od romantike i grdno izopačio — težnju učiniti od Shakespearea sasvim izuzetna čovjeka, koji se ne može shvatiti kao drugi ljudi. Pa da je bilo, što mu drago, a nama poznato o Shakespeareu, sveli bismo prirodno i neminovno na jasno tumačenje: neki mladić u pokrajini osjetio je u sebi pjesničku žicu pa pošao u prijestolnicu da vidi, je li čemu. To nalazimo u Aubreyu, koji je imao prilike, da dobije izvrsne podatke, a tako su uistinu taj polazak u London tumačili, dok nisu došli čaratani, koji će tobože činiti čudesa. Tima romantičarima Shakespeare bijaše natprirodan čovjek ili, ako hoćemo, čovjek, kojemu je priroda dala sve, a kultura ništa; nekim je božanskim slučajem upao u kazalište i bezbrižno svome geniju dao metu, što ju je tu našao, a kod toga nimalo

ne slutеći čuda, što se je dogodilo. Besmislice, dabome; baš take besmislice kao mišljenje, te je čovjek iz Stratforda pošao u kazalište, da zaradi novaca, i pisao drame, koje je napisao. U tom grmu leži Bacon — ne Oxford (glavno moderno englesko sijelo naučne kritike Shakespeareske)!

Ne, pošao je u kazalište, jer je želio pisati drame — svoje rođene drame; znao je prilike svoje umjetnosti i kako će ih upotrijebiti; znao je, kako će ugoditi svojim slušaocima pisanjem onoga, što je želio pisati, pa tako nije ostao ni za što dužan. Entia non sunt multiplicanda (Bića se ne mogu umnožiti). To je ne samo najjednostavnije tumačenje, nego i jedino tumačenje, koje pristaje činjenicama, koliko ih znamo reći. Poslije »Kralja Henrika VI.«, golemog uspjeha, dolazi »Kralj Rikard III.« i opet golem uspjeh; ali pogledajmo razliku, neizmjernu umjetničku razliku između njih. Nije zadovoljan, kako bi bio poslovan čovjek u kazalištu, da ponovi svoj uspjeh; nego nastavlja nešto bolje, da je pravo čudo, neizmjeran napredak u umjeći, ali — zanosi svoje slušaoce sa sobom. I tako diljem čitavoga svog umjetničkoga života. Ne mislim, da je moguće poređati drame po točnim i određenim vremenskim skupinama, jer prilika je — a dok nije pobijena, čini svaku takvu skupinu velikim dijelom prividnom — sva je prilika, poput drugih umjetnika, u kojih je stvaranje bilo donekle slično, da se može porediti, kao u Beethovena, Goethea i Michelangela, da je Shakespeare često imao u isto vrijeme različite stvari u poslu. Ali nema sumnje, da se može ustanoviti neki općeni vremenski red, u koji se možemo razložito pouzdati; a što najviše u njega udara u oči, jest sveudiljni napredak, što ga kazuje u opsegu, finoći i dotjeranosti dramske umjeće. Bilo bi teško dokazati, da su potonje drame apsolutno bolje nego neke od onih, što očito pripadaju k ranom ili srednjem doba njegova umjetničkog života; mučno se je doviti, kako bi išto moglo biti apsolutno bolje od »Sna Ivanje noći«. Bilo bi teško dokazati, da su posljednji kvarteti Beethovenovi bolji od ljupkog niza Razumovskoga, ali zacijelo kazuju neizmjeran napredak u svojoj umjeći. Tako ni Shakespeare nije zadovoljan savršenstvom svojih radova ni u jedno doba svoga umjetničkog života; svagda mu je ići na neki viši stepen. Iza »Sna Ivanje noći« dolazi »Noć sv. Triju Kralja«, a iza »Noći sv. Triju Kralja« »Bura« — svako djelo savršeno u svojoj vrsti, ali svaka vrsta

napredak u umjeći, da je pravo čudo. Imat ću da nešto više u kratko kažem o tome napretku; zasada pogledajmo tek na način, kako se je okoristio narodnim osjećajima, da bi pridonijeli njegovu uspjehu na pozornici. Pomislimo, kako u »Kralju Henriku VI.« budi patriotizam onim scenama, gdje dolazi Djevica Orleanska. Kritičari, rekao bih, bili su u svom sudu o njima malko premrzni, ali svakako su dobrano surove. Poredimo ih s plemenitim načinom, kako je u potonje doba obradio puno prostiji osjećaj, protivžidovski osjećaj u »Mletačkom trgovcu«. Nema luđe stvari od pomisli, da je Shakespeare htio Shylockom prikazati pukog nosonju ljudoždera, mrzak lik šale. Ako je to htio, zašto je pisao govore Shylockove? Mi možemo da vidimo u karakteru više, nego su slušaoci Elizabetina doba u njemu razbirali; ali Shylock nije nigda mogao da bude što drugo nego mrzak židov, koji je postao razumno ljudsko biće, a to će reći, dubok tragički lik. I lik izvoran, jer doonda nije nikoji bio poput njega. A ako onda pogledamo, kako je Shakespeare obradio osjećaj protivpuritanski u »Mjeri za mjeru«, nalazimo, da je protivnik, koji likom Anđelovim hoće narodu da omrazi omiljelu ideju puritansku, uistinu sam ovijan puritanac — u sjajnom i strašnom puritanskom liku Izabele. Pa ako je uspjeh na pozornici bilo sve, što je želio, točno je znao, kako će se u tu svrhu okoristiti narodnim osjećajima, kad je pisao »Kralja Henrika VI.«; trebao je tek da nastavi u tom stilu. On to ne čini, nego nastavlja da se tako okoristi narodnim osjećajima, kako će poslužiti svojim sveudiljnim potrebama daljega razvitka. Ova su tri primjera značajna za njegov čitav rad, a razumljiva su tek u životu čovjeka, koji je umjetnik.

»Ali ja bih rekao, mi idemo prebrzo«, utiče nam se ovdje u riječ realist. »Gledajte ga kao umjetnika, ako vam je drago; kao neka općena tvrdnja može da bude u neku ruku opravdana. Ali ako od njega silazite k njegovim djelima, da biste ih estetski ogledali, treba zacijelo, da najprije i prije svega dođe učenost. Estetska kritika djela Shakespeareovih bit će posao vrlo loš i mučan, ako ne zna, što su ta djela — ako na priliku skrpi čitavoga »Kralja Henrika VI.« u djelo Shakespeareovo. Najprije treba da bude ustanovljen »canon« Shakespearea, da se točno ustanove djela i njihove česti, što su uistinu potekle iz njegova pera: a jedina učenost, stroga i naučna, može da ga ustanovi«.

Važnost ovoga prigovora teško se može ocijeniti previsoko. Ako je istina, da je od Shakespearea potekla tek jedna čest djela, što dolaze pod njegovim imenom, onda estetska kritika, pravo govoreći, postaje nemogućom. Čovjek bi mogao misliti, trebamo tek čekati, dok učenost odluči, što je djelo Shakespeareovo, a što nije. Ali ako nam je to čekati, čekati nam je do sudnjega dana. U tome se ona ne će nigda složiti, nigda nam ne će tlo, gdje stojimo, biti stalno. Jer nema nikakova pravog dokaza, na osnovi kojega bi se ovo pitanje uopće moglo presuditi. Ima predrasuda, zakriljivanja, analiza, poređenja, statistika, sudova po vrsti stihova, brojenja riječi, stilskog osjećaja, pjesničkih čuvstava, intuicija — ali sve to ne smijemo nazvati dokazom, nego ako dodamo zazoran pridjev »unutrašnji«. Unutrašnji dokaz po svojoj pravoj prirodi ima tek ličnu valjanost; ne nameće obvezu nikomu, nego licu, koje ga izriče. A ovako su nekud očajno okrenuli poslovi estetskoj kritici. Kažu nam, da djela Shakespeareova, kako su do nas dospjela, nisu čista kovina. Primjesa može da bude staro djelo, koje je Shakespeare preuzeo, ili može da bude djelo suradnika ili nekoga, tko je to umetnuo. A kad izgledamo, da učenost odluči primjesu i ostavi nam čistu kovinu za naš posao, susreću nas s uvjeravanjima, da djelo lijepo napreduje, pa čujemo o mnogim vrlo zanimljivim pokušajima. Ali mi nalazimo, te ti pokušaji mogu da budu tek takove vrste, da uopće ne mogu iznijeti nikakav izvjestan posljedak. Tako te se čini, da nigda ne ćemo znati, da li je ono, što kritikujemo, Shakespeare ili nije, pa naša oštroumna tumačenja dubokih motiva i finih karakternih crta da ne mogu da budu više nego jalov posao, koji će otkriti tek loše spojeve između djela Shakespeareovih i djela drugih ljudi.

Pa tako tvrdnja, da estetska kritika treba da se osniva na »canonu«, koji će učenost ustanoviti, praktično izilazi na vrlo težak prigovor, da li je estetska kritika uopće čemu. Šta da se kaže protiv toga? Ovdje, dabome, tek u vrlo općenitim potezima, koji ne mogu pravo iznijeti sve poteškoće ovoga problema. Zapamtimo najprije, te se u slučaju Shakespearea ne radi kao u slučaju Marlowea o tome, da bi se koje djelo za nj tražilo, osim što se tiče »Perikla«; radi se samo o tome, da bismo iznašli, što nije Shakespeareovo, i dokazali, da nije njegovo, a dokazali »unutrašnjim« dokazom. Naučna je kritika sama u svome konačnom i najdotjeranijem razvitku —

smiona i stroga kritika profesora Pollarda i dra. Grega, pa najskorašnjija g. Alexandera — objasnila, kako treba da se posve oslonimo na »unutrašnji« dokaz, ako hoćemo da iščistimo prvi »Folio«, prvo posmrtno izdanje sveukupnih djela pjesnikovih 1623. godine. Tako je na priliku g. Alexander konačno utvrdio, da ono mišljenje, kao da je »Kralj Henrik VI.« neka vrsta »suovetaurilie« (žrtve od triju životinja), prinesene od Marlowea, Greena i Peela (ili druge kakove smjese), nema nikakova oslona na tome, što je prije »Folia« izišao u četvrtini drugi dio te trilogije pod natpisom »Prvi dio borbe između obiju glasovitih kuća Yorka i Lancastera« i treći dio pod natpisom »Prava tragedija vojvode Rikarda Yorka«, za koje su tvrdili, da su nastali suradnjom rečene trojice i Shakespearea. Pa prema tome, zaključuje g. Alexander, ako ćemo da isključimo Shakespearea iz suradnje kod čitave trilogije ili koje njezine česti, treba da to učinimo na osnovi »unutrašnjeg« dokaza, biva jedino po tekstu, što ga »Folio« donosi. To sjajno majstorsko djelo uklanja, što je dugo bila najgora sablazan u Shakespeareskom proučavanju, jer je dokazima g. Alexandera nepobitno utvrđeno, te je najjednostavniji i najpotpuniji račun čitave raspre oko »Kralja Henrika VI.« prosto taj, da valja prihvatiti Shakespearea za pisca trilogije, kako se nalazi u »Foliu«. To će puno pridonijeti, da će svijet odustati od općega mišljenja, kao da su Heminge i Condell, drugovi glumci i izdavači prvoga »Folia«, uzimali za djelo Shakespeareovo, što su zacijelo znali, da nije njegovo; a taj je najnoviji razvitak naučne kritike jedna od stvari, koja me uvjerava, da je Shakespearesko proučavanje možda na osvitu od novoga prevrata.

Jer u čemu je snaga »unutrašnjeg« dokaza? To je na posljetku snaga uvjerenja kritičareva; a obično vidimo, da to njegovo uvjerenje stoji do toga, kako mu se sviđa ovo ili ono mjesto. Hoće na svu silu da ima Georgea Peelea u onim scenama, gdje dolazi Djevica Orleanska; a to je zato, jer tih scena ne može da podnosi. To nije ništa novo, naučna kritika radi upravo kao i romantička. Posao je romantičke kritike bio diviti se božanskomu pjesniku; čemu se nije mogla diviti, to nije bilo od Shakespearea. Mi danas ne govorimo o božanstvu, dopuštamo, da je Shakespeare, jer je čovjek, mogao pogriješiti kao umjetnik; ali očito ima i tome granica; ako je suviše zabludio, i opet ne bude nam samo nemio, nego ga odbacujemo.

Tako svejednako imamo kritičara, koji se kolebaju, da li je »Tito Andronik« njegov ili nije. Pa i kritičar, koji je tako odbacio velebnu scenu, gdje se Bruto i Kasije svađaju (»Julije Cezar«, IV, 3), bio je tako oprezan pa je kazao, da mu se vidi tričava. A svaki razlog protiv nekoga mjesta u »Foliu«, da nije od Shakespearea, koji je očevidno i zapravo od svoga prvog početka natrunjen predrasudom, valja da gledamo s najvećim oprezom i sumnjom. Treba da vrlo točno pitamo sami sebe, da li ga podnosi logika? A razlog, što ga daje »unutrašnji« dokaz — to će reći s t i l u najširem smislu ove riječi — treba prirodno da je u sebi savršen i samostavan. Ako prihvatimo teoriju, da ima različitih pisaca drama, za koje znamo, da su od Shakespearea, možemo da prihvatimo za njegovo djelo jedino ono, što se poklapa s našim pojmom njegova stila. A po čemu stvaramo svoj pojam njegova stila? Po njegovim djelima. A po čemu u njegovim djelima? Po onom, što se poklapa s našim pojmom njegova stila. A gdje smo ga crpli? Logično, nigdje. Sve što razlog, koji daje unutrašnji dokaz, može da učini, jest, da zagrize svoj rep. Jedina je snaga u njega predrasuda, od koje je pošao, a jedini smjer, kojim može poći, jest, da se vrati, odakle je došao. Ne može dalje nego da se kao zmija savije u potpun krug.

Kad vidim neka izdanja, gdje su prava djela Shakespeareova odlučena od onoga, što tek ide pod njegovim imenom, opominjem se onoga strogog visokog naučenjaka — bio je, mislim, Nijemac — koji je nakanio da priredi izdanje Teokrita za ugled, gdje ni na jednoj stranici ne će biti ni jednog stiha, koji nije od Teokrita. Ali na kraju bilo mu je napustiti to izdanje, jer je svaka stranica izašla bijela. Ništa, ama ništa nije nadživjelo Teokrita, pronašao je, što bi stroga kritika mogla dopustiti, da je uistinu pisano Teokritovim stilom. Naši Shakespeareski izdavači stvaraju baš po istoj logici svoja obilježja, po kojima na osnovi »unutrašnjeg« dokaza odlučuju, da li je u tekstu što od pjesnika ili nije. Nisu dosele svoga uvjerenja dotjerali tako daleko kao taj odlični Nijemac; ali čini se, da nema razloga, zašto ne bi. Razlog, koji nema logičnog temelja, nema ni logičnih granica. To nije tek sušta fantazija. Jedan je učeni izdavač ozbiljno nas uvjeravao, da prva scena prvoga čina »Macbetha« ne može da bude od Shakespearea. Odakle je nastao taj razlog? Gdje smo ga crpli? Odgovor je na oba pitanja isti: ta scena slučajno vrijeđa toga

nastranog izdavača. Slično se drugom izdavaču ne mili maska u »Buri«, pa prema tome treba Shakespearea izbaviti iz te nesreće. Te presude nisu, dabome, izrečene tako okrutno; predrasuda ili puko nesviđanje ili neki prije stvoreni pojam Shakespeareskoga stila, oprezno su obavijeni točnim i nestrastvenim promatranjima. Ali u tome nema razlike; takav razlog, što odbacuje (»Macbeth«, I. 1, 1):

Kad tri ćemo se opet naći,

može se s jednakim pravom odbaciti (»Hamlet«, IV, 4, 32):

Tà svaka zgoda krivi me i bode,

ili (»San Ivanje noći«, II, 1, 60):

Titania, ti oholice, na zlo
Na mjesečini smo se sreli.

Ništa se ne može od toga odbraniti. Jer uistinu taj realistički postupak sa Shakespeareom uza svu svoju zamjernu napravu naučne točnosti promeće se u sušti, čisti sud po svome ćefu. Prosto stoji do ukusa — nažalost prečesto stoji do lošeg ukusa! Neki učeni gospodin skoro je istraživao prirodu poezije bilježeći, kako se prima čisto nepjesničkih lica. Preporučam mu, neka doda u svoju torbu i neke Shakespeareske izdavače.

Ne valja smetnuti s uma, da ja sada zborim samo o pitanju, da li je nešto u »Foliu« od Shakespearea ili nije. Što se tiče samoga teksta, nitko, rekao bih, ne osjeća življe od mene duga, što ga svikolici dugujemo realističnomu načinu tumačenja. Ali pitanje »canona« djela Shakespeareovih, kako sam rekao, pitanje je najglavnije za estetsku kritiku. Pa koje stajalište da zauzme spram tome pitanju?

Uistinu su ovdje dva pitanja. Kad kažemo, da je drame Shakespeareove napisalo više ljudi, možemo u prvom redu da mislimo suradnju ili da su neka mjesta umetnuta. Jasno je, te Shakespeare ni za što ovako uneseno ne može da bude kriv. Čisto je nemoguće ustvrditi, da Shakespeare nije suradivao ili da tkogod nije mogao štogod umetnuti u njegove drame. Ali što čovjek može da kaže, jest, da nema pravog dokaza ni za jedno ni za drugo. A kakve nam dobiti od toga, ako uzmemo, da je bilo suradnje od više pisaca, a toga nikako ne možemo dokazati — a to nigda ne može da ima pa ni

koristi, da je vjerojatno. Zato radije kanimo se svih takvih misli; još jedared, Entia non sunt multiplicanda. Što je do nas dospjelo, a pod dobrim zasvjedočenjem, kao djelo Shakespeareovo, imamo pravo, da ga uzmemo za njegovo i da ga kao takovo ocijenimo; a zasvjedočenje »Folia« je valjano dosta. Kad u njemu čitamo (»Kralj Henrik VI.«; drugi dio; IV, 1, 1-4):

> Taj šaren, brbljav dan, pun samilosti,
> Zavuko se u krilo sinjeg mora;
> Sad vuci urliču i bude mrhe,
> Nek vuku zlokobnu i sjetnu nojcu,

nadaje nam se onaj čas, da kliknemo: Marlowe! Ali ako idemo dalje pa zaključimo: Nije od Shakespearea, onaj čas uzimamo, da Shakespeare nije mogac pisati kao Marlowe, a to mišljenje niti je potkrijepljeno niti se može čime potkrijepiti, pa je, koliko dotječe dokaz, savršeno pobijeno odgovorom: To je baš Shakespeare napisao! Zato estetska kritika ne treba da popusti i da odstupi od svoga puta zbog pitanja, ima li u »Foliu« više pisaca ili nema, kad se pod tim misli suradnja ili to, da je nešto umetnuto. Može se s pravom reći, da sav trud naučne kritike u tom poslu nije drugo, nego kako bi dao prividan logički oblik mislima, koje ne mogu imati logičke valjanosti; svagda o tome radi, kako bi ovu ili onu predrasudu sveo u sklad s umom.

Nu ako se pod tim, da je bilo više pisaca, razumijeva to, da je Shakespeare preuzimao djela drugih dramskih pisaca i prerađivao ih, valja to sasvim drukčije promatrati. I opet estetska kritika ne treba da odstupi od svoga puta. Jer ako je Shakespeare preuzeo radove drugih ljudi i udesio ih za svoju porabu, on je za to postao odgovoran; učinio ih je svojima, a kao njegove imamo pravo da ih ocjenjujemo. Nije li Berni odgovoran ne samo za ono, što je uistinu učinio od Bojardova »Zaljubljenog Rolanda«, nego i za čitav »rifacimento« (preradbu), kakav je sada? Kad ocjenjujemo Bernievu pjesmu, možemo li da pustimo s vida priču s razloga, što je Bojardova? Kad bismo pustili, zacijelo ne bismo ocijenili čitav učinak, što ga Bernieva pjesma ima na nas, jer svak može vidjeti, ako ju poredi s njezinim izvornikom, da je učinak priče u Bernia sasvim drukčiji, nego u Bojarda. A upravo je tako kod Shakespearea, tek u njegovu slučaju nemamo

izvornika, da bismo s njime poredili njegove preinake. Recimo, on je, da bi sebi prištedio trud ili bilo s kojega drugog razloga, preuzeo »Hamleta« od Kyda. To dakle bijaše njegova građa, a ta se nas ništa ne tiče. Nije nas briga, što je Kyd učinio od »Hamleta«; sve što je bilo Kydovo, postalo je Shakespeareovo. Mi imademo posla s učinkom, što ga je Shakespeare postigao, a k tomu učinku pripada sve, što je god upotrijebio. Može i to biti, da je odgovaralo njegovoj svrsi ostaviti Kyda ovdje ondje nepromijenjena, ali i kad bismo mogli iznaći takova mjesta, ne bi odatle nastala nikakova razlika. Ta mjesta sada pripadaju k Shakespeareovu »Hamletu«; svrha, kojoj služe, sada je Shakespeareova; on ih je preuzeo i treba da za njih odgovara. Estetska kritika ne treba da se ni najmanje uznemiruje zbog njih. Tek bi se time uklonila svojoj dužnosti, osim toga, što bi pridala nedolično značenje unutrašnjem dokazu, kad bi htjela maći poteškoće tumačenja ili očite nedosljednosti »Hamleta« pokazujući komadiće neprobavljenog Kyda. Uzimam ovaj čisto teoretski primjer, da bih dao pitanju do kraja pretjerani oblik. Pa ni u »Periklu«, ako mislimo, da ga je Shakespeare napisao (a kad bih se dao na naučnu igru, mogao bih otkriti u njemu Shakespeareovu ruku od početka do kraja) — pa ni tu ne možemo Shakespearea osloboditi od odgovornosti za »pljesnivu priču«. Tko je pisao posljednji čin, po pravu mu pripada čitava gluma, kakva je danas, jer taj posljednji čin daje glumi umjetničku svrhu, što je ima u njoj. A ako je taj čovjek bio Shakespeare, kao što bih rekao, da svako misli tako, sve one jadne budalaštine, što ih je preuzeo, postale su njegove, a po učinku, što ga je njima postigao. Posao je estetske kritike promatrati taj učinak, a to ne znači tek ocijeniti poeziju i patos brodoloma, sjajnu prozu i surovi realizam scene u javnoj kući, i onu dirljivu scenu, kad otac prepozna Marinu s onim uzvišenim potezom »Glazba sfera!«, nego uočiti čitavu glumu i priznati lude kakvoće, koje je Shakespeare bio voljan prihvatiti i prisvojiti, da bi razvio svoje najvrsnije sile i rekao, što je imao reći.

Stvar bi bila dobrano teža, kad bi gluma inače bila potpuna, kao što je »Kralj Henrik VIII.«. Recimo, da je Fletcher preuzeo djelo Shakespeareovo, mjesto da je Shakespeare obradio djelo drugih ljudi, kakovo bi bilo stajalište estetske kritike? Što se tiče čitavog učinka drame, valja dopustiti, da se je raskomadao, pa bio tome razlog koji mu drago. Ali što

se toga tiče, da li je Shakespeare za to odgovoran i što u glumi može da bude njegovo, a što ne može, pitanje je baš onakovo, kao kad bi ustvrdili, da je drama nastala suradnjom. Sve počiva na unutrašnjem dokazu, a taj ima onu snagu, koju mu čovjek hoće da dade. Ali kako je drama bez sumnje od temelja neskladna i raznolika, prinuđena je kritika ovdje se zadovoljiti onakovom ocjenom na komade, što je inače svagdje u Shakespearea — pa i u »Periklu« — ne samo nedostatna, nego i po svoj prilici varava.

A ja ustajem za takvu slobodu tumačenja, štono se, kako sam na početku natuknuo, nameće sama sobom, ako Shakespearea nada sve smatramo umjetnikom. Taj zahtjev slobode, znam, nekako sumnjivo zvuči; a da bih do njega došao, sve se bojim, vidjeti mi je, da sam previše tražio vaše strpljivosti; jer na posljetku, kad bi se to iznijelo kao neka općena tvrdnja, tko bi ozbiljno poricao, da Shakespearea valja smatrati umjetnikom? Uza sve to, kako se je Shakespeareska učenost u ovo doba razvila, kritika je uistinu nastojala da iznađe, pa i sama stvori poteškoća svake ruke, te ga ne bi sa te strane gledali, budi da suzbije shvaćanje predašnjega doba, budi zbog nekih inače probitačnih smjernica nauke. Bilo bi prije svega potrebno baviti se tim poteškoćama, ali budući da sam, kako mislim, dokazao, te se mogu savladati, sada nastavljam, što imam da kažem o tome pitanju slobode u kritici.

Da počnem s onim, što ne mislim pod tim. Neki oštrouman kritičar, kome se je valjalo uvelike diviti, raspravljao je jedared o četvrtoj knjizi »Enejide« u tom smislu, da je čovječni i prosvijetljeni Vergil crtajući karakter Didone obilježio neki napredak u emancipaciji žena. To je zacijelo suviše slobode u tumačenju Vergila; a da bi se dokazalo, te je to nedopuštena sloboda, ne treba se pozivati na nepoznato, na Vergilove n a m j e r e. Nama se je pozivati tek na ono, što je Vergil učinio — na p o s l j e t k e, koje je njegova umjeća postigla. A što je učinio, evo: prinuđava svoje čitaoce, neka mučno do zla Boga osjete strašnu nepriliku, u kojoj se je Eneja našao, da od žene, koja ga je zatravila i kuša ga odvratiti od njegove plemenite namjere, učini ne puku bludnicu pustolovku, nego sjajno i divno stvorenje. Ali naš kritičar zanio se za ženskim oslobođenjem, pa nije mogao da se makar gdje nađe sa sjajnom i divnom ženom, a da nije pomislio

»Trebalo bi da ima glas!« I ako znam, da bi Vergil bio mogao tako misliti, ali opet je izvjesno i to, kad udružimo Didonu s emancipacijom žena, da daleko zastranimo od svega, što nam umjeća Vergilova ima da dade.

Drugi opet kritičar tumači »Izgubljeni raj« kao objavu kalvinskoga duha. Ovdje ne treba da budemo tako savjesni pozivajući se na namjere pjesnikove. Možemo mirne duše uzeti, da je išto tako daleko kao kalvinizam na um palo Miltonu, dok je slagao svoj »Izgubljeni raj«, ne bi ga u pero govorio svojim kćerima; on bi to bio ispljunuo, a »čeljusti bi mu se iskrivile od najgrđe ogavnosti«. Ali Miltona su (sa vrlo sumnjivim pravom) nazvali puritancem; s nekih razloga bilo je u puritanizmu, kako taj kritičar hoće, jake natruhe kalvinizma; pa tako on tumači »Izgubljeni raj«, ali ne gleda na ono, što se u pjesmi nalazi, nego pušta, da se njegov lični dodatak utisne i priljubi k načinu mišljenja, koji nema ama ništa posla s umjećom Miltonovom. Ukratko, kad govorim o slobodi tumačenja, ne mislim slobodu, da se smije u drami Shakespeareovoj čitati sve, što osjećaj ili ideja modernog čitaoca neskladno i slučajno udruži sa stvarima, koje su u njoj — udruži, to će reći: ne nađe u drami, već to neki svoj, lični osjećaj nadahne i neodgovorno u nju unese iz svoga posebnog svijeta. Ali ja mislim, da se sve, što se može naći u toj umjeći, pa i ako samo moderni čitalac može da to tu nađe, smije s punim pravom uzeti, da je njezin smisao. S u d i m o p o p o s l j e c i m a, ponavljam; ne po posljecima sanjarija, u koje pjesma zaveze, da promatranje može u njima lutati, kako mu god drago, jer to nije nikakova kritika; ali zacijelo po svakom posljetku, koji dolazi od žive umjeće drame i promatra sve, što ima u njoj; pa ponavljam i to, dok se drži tih granica, nema pravoga razloga kakovu prigovoru, ako se to promatranje po svojoj prirodi vidi moderno. Da to točnije kažem, mjesto »moderno« mogao bih reći: vrsta promatranja ujedno i v i š e a n a l i t i č n a u s v o m e p r e t r e s a n j u p o j e d i n o s t i i o p s e ž n i j a u s v o j o j s i n t e z i d r a m e u j e d i n s t v o, nego što je pisac igda namjeravao, da se njegovu djelu pokloni. Ali pazimo! upotrijebio sam ovdje riječ »namjeravao«, a to nas neka opomene, da smo na opasnom tlu. Rekao sam navlaš, da ustati za slobodu može da bude ustati za promatranje, koje se v i d i moderno u ovom smislu; jer mi ne možemo z n a t i, da Shakespeare nije pa-

zio na svoje pojedinosti — na priliku u svome rasporedu vremena — ili unosio stvari ne mareći, kako pristaju u glumu kao cjelinu, jer je računao, da se obraća samo na neke ljude, u kojih nije bilo vrlo točna promatranja.

Ali da spomenemo pojedini primjer. Kad na kraju »Kralja Henrika IV.« kraljević idući na krunisanje onako surovo, a opet, ako se uoče sve prilike, onako opravdano odbacuje Falstaffa, imamo događaj, koji čitaoce ponajvećim dijelom iznenađuje, a mnoge i vrijeđa; događaj, koji svakako, ako se drama uopće hoće da ocijeni, treba objasniti i, ako je moguće, protumačiti. A to je tumačenje ne samo moguće, nego se i nameće samo sobom, ako ga tražimo na pravom mjestu; navlastito ne u samoj izgradnji drame, nego u karakteru Henrikovu. Taj događaj uistinu preko njegova čitava karaktera, koliko je (donekle zagonetno) bio prikazan, natrag baca nenadano tumačenje, koje ga jednim blijeskom obraća. Ovakovu objavu, kao što je ta, Shakespeare je doduše više nego jedared nenametljivo nagovijestio svojim slušaocima, da ih čeka; ali gotovo nigda, da ih čeka išto kao to znamenito i potpuno preobraženje. Jer sada znamo, što je nevaljalac kraljević bio diljem čitavih dvaju dijelova »Kralja Henrika IV.«. On pripada k soju ljudi, koji se mogu dotaknuti smole i ne biti uprljani ili, da bolje kažemo, k soju ličnosti, koju prilika ne može više okaljati nego prašina razbijeljeno gvožđe. Željan života i iskustva tako je svijestan, da mu se ne će ništa dogoditi, te se može pomiješati s veseljacima ništarijama i kao oni udariti u najgrđe bespuće i vragolije znajući, da će konačno izaći neomrčen. Divno ali ne baš prijatno psihologijsko crtanje, dotjerano do savršenstva, kad događaj, gdje odbacuje Falstaffa, završuje i unatrag objašnjava čitav niz predašnjih događaja.

A to je, kako bih rekao, što u istinu nalazimo u drami; to tumačenje nije nešto strano, prosto je jedan put, da se dovijemo što se može naći u umjeći Shakespeareovoj. Uza sve to, znam zacijelo, bit će prigovora, da je suviše moderno. Po svoj će prilici reći, da ovdje nema psihologije, te bi o njoj bilo vrijedno govoriti; sve, što odbacivanje Falstaffa znači, jest to, da je Shakespeareu bilo ovako ili onako otresti se Falstaffa, kad se je radilo o Henrikovoj dramskoj budućnosti, pa je uhvatio prigodu, kad je to mogao učiniti u pravom

času s velikim kazališnim uspjehom. Njegovi slušaoci Elizabetina doba ne bi nigda u tome vidjeli više nego to, niti bi on igda očekivao, da će se u tome vidjeti više nego to.

Ovako svagda jednolično iznosi realistička kritika svoje razloge protiv onoga, što ja zovem slobodom tumačenja; a valja spomenuti, i ako sama kaže, ona hoće tumačiti, da uistinu napušta i sam pojam tumačenja. S njome se sretamo na svakoj strani Shakespeareskoga proučavanja, ali se je možda osobito istakla u pitanjima crtanja karaktera. Po svoj prilici ne će se puno kritičara s time složiti, da Kleopatru valja smatrati tek neurednim nizom pojedinih časova snažna kazališnog uspjeha. Baš je Kleopatra nesretan primjer, koji su odabrali, da njihovu teoriju dotjera do krajnosti, jer nigdje očiti nesklad postupanja i vladanja ne čini tako uvjerljiv utisak cigle jedne ličnosti. Ne možemo zamisliti slušalaca ljudskih bića, koji bi pazili na taj niz časova, a ne bi ih skupa povezali; a ako je Shakespeare imao dosta pameti, da događaje same jedan za drugim iznese na pozornicu, mogao je još lakše imati dosta pameti, da naznači vezu, koje nitko ne može a da ne vidi. Ali način, kako profesor Schücking govori o Kleopatri, tek kazuje, u kolikoj mjeri može teorija realističke kritike da pregoni. Ta je kritika, međutim, sasvim iste vrste kao i ona, koja nas opominje, da suviše ne cjepidlačimo, kad proučavamo psihologijske tankoće i probleme, što ih moderan duh može da iznađe, recimo, u Shylocka ili Hamleta. A zašto ne? Jer — tako glasi opomena — o Shakespeareu valja prosuditi, što je u istinu bio, a ne što od njega možemo da učinimo. To će reći — a to su dva velika razloga, što ih dovode protiv slobode tumačenja — valja o njemu suditi kao o čovjeku, koji piše za pozornicu (a za osobitu vrstu pozornice) i kao o pjesniku Elizabetina doba, koji piše za slušaoce toga doba. Tumačiti ga po prilikama, koje se ne bi mogle iznijeti na tu pozornicu ili kojih ne bi mogli razumjeti slušaoci Elizabetina doba, strogo govoreći nije nimalo tumačenje djela Shakespeareovih, nego naših rođenih preobilnih izmišljotina.

Dobro, a zar on nije pisac Elizabetina doba? Jeste, te kako — dapače ako ga ne smatramo više dramskim piscem Elizabetina doba nego svjetskim pjesnikom, ne možemo nikako da razumijemo razvitka njegove umjeće, a s time ni duha, koji ju pokreće. Kad proučavamo dramu Elizabetina doba, ima jedna stvar od poglavite važnosti, koju svagda treba

da imamo na umu. Što su slušaoci Elizabetina doba najradije od svega gledali, a što su dramski pisci toga doba za njih pisali (a budući da su sami bili ljudi toga doba, najradije od svega za njih pisali), bijaše pozorje raznolika života. Što je više raznolikosti moglo biti nagomilano u ona dva tri sata — što je veći bio opseg mogućih događaja u životu — to je bolja bila gluma po ukusu onoga doba. To je bila glavna svrha, kojoj je drama Elizabetina doba imala služiti; toga radi nije se dramski pisac žacao strpati u jednu glumu (kao u »Zvekanu« od Middletona i Rowleya) dvije sasvim razrožne priče; toga radi postala je drama Elizabetina doba najveći prikaz čovječjega karaktera, što ga je svijet igda vidio, od njegovih visina do dubina, od njegova najtragičnijeg sjaja do njegove najluđe besmislice; toga radi drama Elizabetina doba, kako je naglo narasla, tako je naglo i uginula, »ugušila se u svom preobidnom salu«. Taj zahtjev bio je odlučan uvjet, pod kojim je Shakespeare radio. Nije bio dobar za neke pjesnike, na priliku za Marlowea, ali je pristajao Shakespeareu, da nije mogao bolje; dapače bio je baš tako nadahnuće kao i uvjet njegova rada. Čitav razvoj njegove drame bili su sve zamašniji pokušaji, da bi što širu, bogatiju i krasniju raznolikost unio u jedinstveni dramski oblik. To je nastojanje tajna njegovih neuspjeha, kao i njegovih uspjeha; »Mjera za mjeru« značajan je primjer za jedno i drugo. Vrlo općenito govoreći može se za njegov dramski razvitak reći, da ide od oblika dotjerana u »Snu Ivanje noći« — oblika, da u jednoj radnji skupa iznese niz sasvim protivnih skupina određenih karaktera — do oblika, kojemu se »Zimnja priča« može uzeti za ugled — gdje se karakter sam mijenja pod promjenama sudbine, koju on sam sebi nameće. To su ponajjače smjernice njegova sveudiljnog nastojanja, da bi dramski prikazao beskrajnu raznolikost života; ali, dašto, ta dva oblika prehvaćaju jedan u drugi, jer u njegovoj ranoj komediji »Dva gospodina iz Verone« vidimo ga, gdje kuša prikazati uzajamni utjecaj karaktera i sudbine, pa i u »Buri« razvijena su lica u protivnim skupinama. Ali uzeo oblik koji mu drago, razvitak njegove umjeće sasvim odgovara ukusu njegova vremena.

Pa tako čovjek ne može dosta da istakne, od kolike je važnosti u Shakespearea, što je pisao u doba Elizabetino, kad mu je to doba, kako rekoh, ne samo stvorilo prilike, u kojima je pisao, nego ga i nadahnulo u pisanju. Ali ja bih rekao, da

je sasvim naopako shvaćanje te važnosti, kad se kaže, da to doba nameće stege tumačenju njegove poezije. Dopuštamo, da je poticalo njegov genij na rad u tim prilikama; ali svejednako je taj genij bio n j e g o v; bio je Shakespeare, koji je bio nadahnut. Pa i ako uzmemo, da je taj duh, kojim ga je zadahnulo Elizabetino doba, u neku ruku njegovim suvremenicima ograničavao njegov smisao, kako se može ta stega održati i danas, kad je duh toga doba minuo i nema ga više? Zašto ne pustiti, da ga tumače, kako se može i smije tumačiti? Zašto nametati Shakespeareu stege, koje nikomu ne pada na um nametnuti, recimo, Homeru? A napokon kakvi su razlozi mišljenju, da onako, kako su ljudi u Elizabetino doba tumačili Shakespearea, treba da bude dovijek? Tko zna, da ga nisu tumačili baš tako kao i mi? Pa, odista, dva su vrlo ozbiljna nedostatka u razlaganju, da se Shakespeare ne smije razumijevati inako, nego kako bi ga slušaoci Elizabetina doba razumjeli. Najprije, što se misli pod slušaocima Elizabetina doba? Jer po svoj prilici bilo je u njih toliko vrsta i stepena i pameti i razumijevanja, koliko i u današnjih slušalaca. Onda, što se je slušaocima Elizabetina doba u istinu sviđalo? A na to, usuđujem se misliti, ne može nitko odgovoriti, van tako općenim riječima, da od njih nema nikakove hasne. Međutim, dok na ova dva pitanja nitko ne odgovori jasno i potpuno, taj razlog protiv slobode, za koju ustajem, ne može se održati. I njegova teoretska valjanost vidi se labava do zla Boga, a kad se god kuša, da ga primijenimo, ne razumije ga nitko.

Ali Shakespeare je pisao za kazalište, a mi ga čitamo u knjizi — barem u devedeset i devet slučajeva od stotine Shakespeare, što ga ocjenjujemo, Shakespeare je, što ga čitamo. Na tu znatnu stvar valja nam se osvrnuti, jer svako zna, kako je utisak neke drame, kad ju vidimo prikazivanu, različit od onoga, kad je čitamo u mrtvim slovima. Hoćemo li odatle zaključiti, te kritika, ako će da bude valjana, treba da se drži utiska što ga je drama učinila u kazalištu? Donekle se to može zaključiti. Pogledajmo, na priliku, na one rasporede vremena, što su nekim kritičarima zadali toliko truda i muke. Samo kad se drame čitaju, izbija na javu, kako su neizvjesni, neskladni i protivni jedan drugomu. U kazalištu rasporedi vremena prosto ne postoje; već puki red i lanac događaja bude onu pažljivost, s kojom pratimo dramu. Shakespeare je pisao za kazalište pa se nije kinio, da bi se držao

kakova točna rasporeda vremena, jer je dobro znao, da njegovi slušaoci ne će nikada opaziti, da li ga se drži ili ne drži. Za kritiku, što se bavi ovom stvari, može se mirne duše reći, da je neznatna, jer je stvar sama po sebi neznatna pored one vrste bitka, što je određen umjetnosti. Ali zar nas ti rasporedi vremena, često tako nejasni i mučni, uistinu smetaju, kad čitamo Shakespearea? Ja bih rekao, ne smetaju, nikako, ako čitamo dramu sveđer jednako dalje i bez pretrga, da bismo je shvatili kao umjetničko djelo. Tek kad ju raskinemo na komade, izaći će raspored vremena nejasan i netočan. Kad se sveđer jednako dalje čita, radi se samo o redu događaja kao i u kazalištu. U Shakespearea nema takova čuda, kao što je raspored vremena u Eshilovu »Agamemnonu«, ali od toliko pokoljenja čitalaca nije ni jedan toga opazio. Svi ti prigovori rasporedu vremena u drami, dok je njezina radnja dosta jasna pukim redom događaja, odista su jednako neznatni i kad se drama čita i kad se prikazuje. Jer unatoč znatnoj razlici, kad se drama štije i kad se gleda prikazivana, oba utiska tek su dva načina čitanja istoga umjetničkog djela.

Shakespeare je ne samo pisao za kazalište, nego i za osobitu vrstu kazališta. Čini se, da je to bilo u mnogu ruku najpodesnije oruđe, što ga je dramska umjeća igda za sebe izmislila, a Shakespeareova tehnika tako se je sasvim priljubila k tomu oruđu i kazuje se tako savršena njezina majstorica, da bi čovjek gotovo rekao, te je bambadava prikazivati ga na pozornici, koja se do u svaku sitnicu ne poklapa s onom, za koju je pisao. Ali ta je činjenica isto tako važna i u jednom drugom pogledu. Pravi bitak drame u kazalištu Elizabetina doba stajao je gotovo sasvim do glumljenja; a glumci su stajali navlastito do njihovih izgovorenih riječi, jer njihova je umjeća više bila da zatrave fantaziju svojih slušalaca, nego da u njima probude išta, što bi se moglo nazvati iluzijom. Toga radi trebalo je, da jezik drame ponajvećim dijelom bude slikovit, poletan, fantastičan, što se zove pjesnički jezik, ili u stihovima ili u prozi. A da je takav jezik mogao računati na odziv, jedna je od stvari, koje izvjesno znamo o slušaocima Elizabetina doba. Ali vrlo skoro su vidjeli, da taj tako slikoviti poletni i fantastični jezik može postići svoj učinak i nezavisno od glumaca, pa uistinu za čitava vijeka drame Elizabetina doba imale su glume zapravo dvojaki bitak — na pozornici i u štampi. Oni kritičari, koji nas opominju, neka

nigda ne zaboravimo, da djela Shakespeareova pripadaju kazalištu, brzi su zaboraviti, da se slušaoci Shakespeareovi nisu nimalo žacali uzeti njegove glume za štivo; a da je Shakespeareu samomu bio po volji taj dvojaki bitak njegovih gluma, o tom se, rekao bih, danas ne može sumnjati. Je li računao na to? Čini se, da su neki od njegovih suvremenika imali čitalački svijet bar na umu, dok su pisali svoje glume; a neki (na priliku Chapman, Jonson) čini se, pisali su sa još življom svijesti od njih o prilici, da se preko kazališta obrate i na drugi svijet. Međutim, općenito se drži, da Shakespeare nije mislio ni na što drugo nego na pozornicu. Nije li to prije romantičko shvaćanje? Prije svega, mi ne znamo. Onda, i ako je pozornica bila po svoj prilici prvo, na što je mislio, je li čovječji moguće, da je sasvim zaboravio na svijet, koji bi ga mogao čitati? Da spomenemo dva vrlo različita primjera: ako nije bar donekle imao na umu čitalački svijet, ne vidim, kako bismo sebi protumačili »Hamleta« i »Troila i Kresidu«.

Ali moja obrana slobode tumačenja ne stoji do hipoteze. Na posljetku, ona prosto ište priznanje prirode umjetničkoga djela. Umjetničko djelo nije ni knjiga ni slika, ni sredstvo ni oruđe, pa ni upotreba nekog sredstva ili radnje na nekom oruđu, van da ga je čovjek shvatio i razumio. To je jasno svakomu. Kad, recimo, spomenemo »Macbetha« kao knjigu ili predstavu na pozornici, što uistinu mislimo, jest knjiga, ako ga čitamo, predstava, ako ga gledamo. Umjetničko djelo ne postoji, dok ga nije proćutio pojedinačni duh. Bit će svagda pojedinačni doživljaj, ali je ujedno doživljaj, što ga je tome pojedinačnom duhu dao drugi duh, a sasvim pod vlašću prilika, u kojima mu ga je dao. Tako gluma kao i svako drugo umjetničko djelo prolazi red od triju veza, umjetnika, njegova sredstva ili tehnike i primaoca. Od tih triju veza umjetnik je jedini, koji se nigda ne može promijeniti, pa činjenica, da je on svagda isti, daje nam neki smisao, u kome možemo da kažemo, te je drama, i ako je ušla u toliko novih bitaka, svagda ista drama. Ali taj treći, primalac, mijenja se svaki put, kadgod drama uđe u novi bitak; pa je i to moguće, da se promjena dogodi u tehnici, koliko promjena sačuva, što joj je umjetnik povjerio. Tako simfonija može da bude ugođena za dva glasovira; znatna promjena, a opet ju je kod svojih simfonija Brahms sam izvršio. A tako se i tehnika »Macbetha« može promijeniti od kazališta do štampane stra-

nice; možda još znatnija promjena, ali koja je, kako se čini, bila Shakespeareu samomu po volji, pa ju je možda donekle i imao na umu. Mogla mu je biti po volji te kako, jer mu je štampana stranica tek dala drugu priliku, da u bitnosti jednako probudi fantaziju. Pa tako će pored svih razlika, što mogu da budu, kad ocjenjujemo »Macbetha«, što ga gledamo u kazalištu, ili »Macbetha«, koji čitamo, svejednako biti Shakespeareov »Macbeth«, koji ocjenjujemo, a u tom je smislu u jednom i drugom slučaju isti »Macbeth«.

Bitak umjetničkog djela uopće nije materijalan, nego duhovan. To je svejednako stvaralački bitak, jer postoji bez pretrga stvarajući doživljaje. U jednom smislu znači to, da svejednako mijenja svoj bitak, jer doživljaji, što ih stvara, treba da svagda budu pojedinačni i zato jedinstveni doživljaji. Ali u drugom smislu svagda je isto, jer svagda postoji u neprekinutoj vezi sa svojim začetnikom, koji o b r a z u j e doživljaj, što ga daje. Sad će biti jasno, zašto neminovno treba dati slobodu tumačenja, ako Shakespeareove drame smatramo umjetničkim djelima. Svaki je čitalac i gledalac slobodan da kaže, kako on shvaća dramu. Razlog je prosto ovaj: drama, kao umjetničko djelo nema drugoga bitka. Tko hoće da ograniči tumačenje na ono, kako su dramu mogli shvaćati ljudi Elizabetina doba, niječe, otvoreno govoreći, bitak drame kao umjetničkog djela, jer kao umjetničko djelo ne postoji po tome, kako bi ju mogao shvatiti ovaj ili onaj, nego kako ju ja shvaćam; to je jedini način, kako može da postoji. Svakako je imala toliko različitih bitaka u kazalištu Elizabetina doba, koliko je bilo u njemu glava. Ali kad kažem, drama postoji, kako ju shvaća, tko ju hoće da primi, jasno je, da se samo sobom razumije, da je od toga bitka izuzeto sve, čega ne daje tehnika umjetnikova. Bitak umjetničkog djela savršen je p a ž n j o m primaoca na ono, što mu umjetnik kaže; što se potkrada u nj n e p a ž n j o m, ne pripada k umjetnosti ni truna. Nije sloboda tumačenja, kad neki kritičar vidi emancipaciju žena u Didoni ili Jakova I. u Hamletu; prosto je propust pažnje na pjesnika, pa tako ne prolazi red od triju veza kao svako umjetničko djelo — ne pripada k onoj vezi između duha pjesnikova i duha primaoca, što je bît svake pjesme. Ali kad ima ta veza, kad je odziv pojedinačne fantazije sasvim pod vlašću tehnike pjesnikove, rodi se poezija. A s njom neminovno dolazi i sloboda tumačenja, jer se time

prosto kaže na drugi način, da odziv, i ako je pod vlašću pjesnika, po prirodi stvari ne može da bude drukčiji nego pojedinačan. To pravilo ne trpi nikakovih izuzetaka. Polje Shakespeareskoga proučavanja široko je i prostrano i gotovo svaka vrsta darovitosti može na njemu da nađe posla. Ali to je sve zato, jer je Shakespeare bio pjesnik; sve dolazi odatle i sve se konačno vraća tamo. Da smatramo Shakespearea umjetnikom, to je naša prva i posljednja dužnost. Ali kad ga takvim smatramo, valja da mu i damo, što nigda ne bismo uskratili nijednomu drugom pjesniku. Bila šta mu drago njegova umjetnost, što ju ljudi ocjenjuju, svagda valja dati slobodu tumačenja, kako sam ju pokušao odrediti.

John Middleton Murry

ČISTA POEZIJA

Nije prilike, a nadajmo se, jer nije potrebno, da će igda biti u ovoj zemlji tako žive pa i žestoke rasprave o prirodi »čiste poezije«, kao što je planula u Francuskoj, netom što je Abbé Henri Bremond završio svoje sjajno malo predavanje o tome predmetu pred francuskom akademijom (La Poésie Pure. Par Henri Bremond et Robert de Souza; Prière et Poésie. Par Henri Bremond, Paris, Grasset). Bio je uistinu izaziv jednoga, onda najnovijeg ali ne najmanje odličnog, od »četrdesetorice«, što je izrekao toliko krivovjerja, što je govorio o engleskim pjesnicima, a znalački, kao da ih poznaje u izvoru, što je spomenuo oštroumne definicije dragog oca Rapina, ustanovio srodnost poetskoga doživljaja s mističnim i završio preinačenom glasovitom rečenicom Waltera Patera. Bilo je dosta u zaglavku, da su se uminuli besmrtnici uzvrtili u sjenama, Čari poezije bile su, rekao je:

»Čari sabirne, kako govore mistici, i koje nas pozivlju na mir, gdje nam nema druge, nego da za nas radi i uz našu suradnju neko veći i bolji od nas. Proza, svjetlucanje živo i lepršavo, koje nas privlači daleko od nas samih. Poezija, poziv da se saberemo u unutrašnjosti, utez smršen, rekao je Wordsworth, toplina sveta, rekao je Keats, utez besmrtnosti na srcu: an awful warmth about my heart like a load of immortality. — Amor, Pondus. — Ovaj utez, kamo će da nas strovali, van put onih slavnih pokojišta, gdje nas čeka, gdje nas zove nazočnost više nego ljudska? Ako valja vjerovati Walter Pateru, »sve umjetnosti žude, da se opet udruže s glazbom.« Ne, sve žude, ali svaka čarnim posrednicama, koje su joj svoje — riječima, kajdama, bojama, crtama — žude sve, da se sve opet udruže s molitvom.«

U našoj zemlji, gdje nema akademije, da bi se prepala, ni predaje racionalizma, da bi se uvrijedila, prošlo bi ovakovo

razlaganje možda bez ozbiljne pažnje, a zacijelo bez ozbiljnog neprijateljstva; podudara se dobrano i s našim vjerskim i s našim pjesničkim predajama. Ali u Francuskoj probudilo je s jedne strane protivklerikalne bojazni, a s druge strane — a s većim pravom — dobroćudnu sumnju: timeo Danaos et dona ferentes, strah me je Danajaca, i kad darove nose. Oba ta vjetra prepirila su raspru, da je planula.

G. Bremond je domišljat pisac, pa nije lako, da čovjek jasno razbere, što je zapravo rekao, jer njegova besjeda nije sasvim bez dvoličnosti. Očito je, da govori o tome, kako se poezija prima čitaoca, pa kaže, da »čista poezija« unosi u skladnu dušu osjećaj srodan s onim tihim i mističnim promatranjem, što je najviši oblik molitve. To se sasvim ne podudara s razlaganjem, što ga drugdje raspreda, da pjesnikovo stvaranje poezije ima svoj izvor u takovu stanju zanosa. Ali g. Bremond drži jednu i drugu tvrdnju. U pjesnika je mistično ili pola mistično stanje duševno; to duševno stanje čari riječi neposredno priopćuju čitaocu. A »čista poezija«, ako smo pravo razumjeli g. Bremonda, riječi su, koje dopuštaju ili iznuđuju to priopćivanje. Na nesreću je g. Bremond povezao svoju raspravu s jednim razlaganjem svoga druga akademičara g. Pavla Valérya (kome je vrlo revno utirao pute k naslonjaču) o sasvim drukčijoj vrsti »čiste poezije«, što je potekla od Mallarméa. Djelo je čistoga pjesnika po ovom smislu »čiste poezije« tek svijesno i promišljeno skladanje, a o temi, koja je sama po sebi sasvim sporedna, glazbenog ugleda riječi, kojima se naslađujemo. U tom smislu »čistota« poezije« stoji u njezinoj apsolutnoj nezavisnosti od svoga predmeta; »čista poezija« prosto je »glazba« riječi. To shvaćanje, od koga nas u Engleskoj nije vrlo zaboljela glava, unatoč pravomu i rođenom pretku g. Valérya, Edgaru Allanu Poeu, ne treba da bude povezano s raspravom g. Bremonda, pa je šteta, što ga g. Bremond nije oštrije razlučio od svoga mišljenja.

Stajalište g. Bremonda biva malko nejasnije ne samo od njegova pozivanja na vrlo određenu i vrlo različitu teoriju o »čistoj poeziji« g. Valérya, nego i od njegova katoličkog pravovjerja. Njegovo je kritično gledanje poezije tako duboko osjećano, te ne može odoljeti kušnji, a da pjesnika ne prikaže kao kršćanskog mistika, koji je, da tako kažemo, u odsudnom času udario naopakim putem. Mjesto da se pjesnik predade tihom ushitu zajednice s Bogom, namamio ga je demon izra-

žaja, da iskaže, što se iskazati ne da. Čovjek bi mogao istaći — a g. Bremond sam to iz daleka nagovješćuje — te se kršćanski mistici većinom vide, kao da ih je smutio sličan demon, koji ih je namamio, da iskažu, što nije svagda bila poezija; pa zato, ako su pjesnici mistici »manqués« (neuspjeli), to su mistici ponajvećim dijelom; a na posljetku, dok mistici kadšto rasipaju svoje blaženstvo u praznim riječima, pjesnici barem od sebe stvaraju ono, što je lijepo i slast dovijek. Drugim riječima, moglo bi biti pravovjerje, a ne pjesnici, kojemu bi stav »timeo Danaos« protiv teorije g. Bremonda bolje pristajao.

Ali to su posljedice samo, kad bismo teoriju prihvatili. Prije treba potanjega pretresanja. Razlog, o koji se g. Bremond uglavnom upire, da bi ustanovio vezu između mističnoga i pjesničkog doživljaja, jest onaj poznati, da pojmovna ili umna, misaona sadržina nekoga stiha prave poezije nije od prve važnosti za njegovu pjesničku kakvoću. G. Bremond ide dalje i izjavljuje, da je pojmovna sadržina sasvim sporedna za pjesničku kakvoću. Iznosi za primjer glasoviti (i ako možda legendarni) ispravak Keatsova stiha: »A thing of beauty is a constant joy« (što je lijepo, slast je stalna) u sadašnji prvi stih »Endymiona« (»A thing of beauty is a joy for ever«, što je lijepo, slast je dovijek). Pojmovna sadržina tih dvaju stihova jedva se može lučiti jedna od druge, ali jedan je poezija, a drugi nije. Kroz jedan, da upotrijebimo domaću metaforu g. Bremonda, prelazi struja: kroz drugi nema prenosa. Zato treba da zaključimo dvoje: prvo, poezija su riječi, kojima pjesnik nešto priopćuje čitaocu, i drugo, to nešto priopćeno nije ni puki pojam ni ideja. Pa što je? Tolstoj je rekao »podražaj osjećaja«; Signor Croce kaže »intuicija«; g. Bremond kaže nepotpun mistični doživljaj; profesor Whitehead, ako smo ga pravo razumjeli, odlomak konkretnog realnoga od iskonskoga doživljaja. A, dašto, ima nebrojenih drugih odgovora, među se s nebrojenim tankim razlikama.

Što je od najveće važnosti, da čovjek ima jasno na pameti, jest to, da taj problem nije nikakva osobina poezije u običnom smislu riječi; prosto je problem onih »čari stila«, za koje je Matthew Arnold izjavio, da »stvaraju« priviđenje, razumijevanje i krepost u čitaoca. Da su g. Bermonda manje zanijeli osobiti vidici, što su mu se kanda otvarali, kad se je približio k problemu, pa da ga je uočio u njegovoj punoj općenitosti kao pitanje stvaralačkoga stila, što zadaje toliko

muke, možda bi bio pošao do pisaca prozom svoje zemlje, da potraži koje manje labavo i manje blistavo objašnjenje. Stendhalova jasna jedra rečenica bila bi ga opomenula protiv prebrzoga ili suviše Tolstojskog poricanja, da je elemenat misli u poeziji više nego slučajan drug čiste poezije. »Le style«, rekao je Stendhal, »est ceci: ajouter a une pensée donnée toutes les circonstances propres à produire tout l'effet que doit produire cette pensée«. (Stil je ovo: dodati k nekoj izrečenoj misli sve, što k njojzi pripada i što može da postigne potpun uspjeh, koji treba da postigne ta misao). Makar koliko trebalo ograničiti tu rečenicu, opet kanda više objašnjava nego sušta mistična teorija bistvo onoga, što je Keatsa pokrenulo, da je svoj stih »A thing of beauty is a constant joy« promijenio u »A thing of beauty is a joy for ever«. U jednom je i drugom stihu misao ista, ali u drugom sklad riječi, kojima je izrečena, daje misli snage, da postigne potpun i pravi uspjeh. Ima poteškoća u Stendhalovu tumačenju, koje se ne smiju pustiti s vida; ali to tumačenje više pazi na činjenice nego ikoja teorija, koja hoće elemenat misli u poeziji da drži za nešto za nju sasvim sporedno.

Treba da se čuvamo pa da na silu ne tražimo tumačenja, i opomenemo se, te »misao« u Stendhalovu rječniku znači puno više nego logičke pojmove ili raznovrsne ideje; a opet treba da smo spremni vidjeti, te se broj misli, koje se mogu razlučiti, u poeziji beskrajno mijenja. Stih Keatsov, jer izriče neku rečenicu, nije pravi ugled, niti je možda stih Shakespeareov sa svojom misaonom sadržinom, koja se izmiče shvaćanju (»Macbeth«, III, 2, 23):

Po groznici života blago spava.

Ali to nas dovodi mrvičak bliže k biti Stendhalova mišljenja. Svaka »misao«, barem od onih misli, koje se tiču poezije, ima svoj suvez, gdje podražuje dušu, ima svoje »polje«. Misli, koje se jednomu mogu vidjeti, da nemaju toga »polja«, mogu drugomu imati široko i prostrano »polje«, kao na priliku Epikurejska metafizika Lukreciju ili Ptolomejska astronomija Danteu. Zato potpun uspjeh, što bi ga misao imala da postigne, nije apsolutan; tek je uspjeh, što ga misao postizava u duši pjesnikovoj i što ga s njegova ishodišta ima da postigne u duši njegova čitaoca. Pa prema tome bit će poezija

one riječi, koje priopćuju neku »misao« i »polje« osjećaja, što ga ona podražuje, od duše pjesnikove k duši čitaoca.

Možemo poći malko dalje. Jasno je, da se »misao« i njezino osjećajno »polje« ne mogu rastaviti jedno od drugoga, jer osjećajno »polje« nije drugo, nego što se zbiva, kad se misao misli; ono je, dapače mogli bismo reći, pravo mišljenje misli. Zacijelo misao i osjećajno polje ne mogu se više lučiti nego mijene pojedinog i potpunog duhovnog akta, koje se jedva mogu raspoznati. Bilo bi odista smiono do Boga, kad bi se i to reklo, da se je misao prije rodila od osjećajnog »polja«; bilo prvenstvo kakvo mu drago, logično je, a ne zbiva se u zazbilji. A činjenica je, da imamo valjana razloga misliti, te u radu mnogoga velikog pjesnika osjećajno polje zaista dolazi prije misli; tu se je, da tako rečemo, zgusnuo osjećajni uzduh. Tom crtom približenja čuvamo, što ima istine u metafori g. Bremonda o »struji, koja prelazi« i klonimo se od onoga, što nam se čini njegova prebrza i opasna rastava misli i osobitoga pjesničkog u poeziji. Ne zanosi nas iluzija, da smo išta protumačili; mi smo prosto odvratili lažno ujednostručenje. Protiv naše ograde može g. Bremond da opet dovodi stih, tako drag Marcelu Proustu i njemu samomu,

La fille de Minos et de Pasiphaë,

(kći Mina i Pasife)

pa opet poricati, da bi sadržao budi kakovu misao. Na to nam je odgovoriti, da takovo apsolutno nijekanje misli nije prema istini i činjenicama. Stih nije nimalo više puka basma nego je

Jousted in Aspramont, or Montalban.

(Borili su se u turniru u Aspramontu ili Montalbanu.)

U ta dva stiha razbira se očita razlika u kakvoći; u oba inostrano bogato i rijetko; u Racineovu stihu blago i mlitavo, u Miltonovu gromko i ratničko. Kad bismo takovu razlučivanju kakvoće poricali ime misli, ili bismo ponizili gotovo čitavu našu duhovnu djelatnost do pukog osjećanja, ili bismo je bez potrebe i čisto bez nade kakovu uspjehu uzvisili do mistične zajednice s onim, što se ne može iskazati. Više bi, mislimo, i doličilo i uvjerilo, kad bismo priznali, da je opseg duhovnih akata u poeziji neograničen i da se elemenat raznovrsne misli može mijenjati od opsežne rečenice — »Od građe mi smo, od koje su i sni« (»Bura«, IV, 1, 156) — do najtanjeg shvaćanja kakvoće fizičke ili duhovne ili obadviju — »jednoglasan pjev kukavica sivih« (»San Ivanje noći«, III, 1, 134). Bitno je, da »misao« bude sastavna čest osjećajnog polja u duši pjesnikovoj pa da podraži skladno osjećajno polje u nama.

Ima izobila misterija u poeziji, a da zato ne postaje mistična. A možda možemo ići i korak dalje pa natuknuti, da je pjesnik onaj čovjek, u kojega njegove »misli« — u širokom smislu, na koji smo se gore pozvali — daleko najvećim dijelom dolaze sa živim osjećajnim poljima. Po svoj prilici istina je i to, da u duhovnoj djelatnosti pa i u čeljadi običnoga kova misli svagda prate ovakova osjećajna polja, tek ona za njih ne zna. Ona ima najbolji razlog, da ne pazi na njih, jer nema snage, da luči jedno od drugoga. Pjesnik naprotiv već od početka ima takovu snagu. On ima Riječ. Riječ u pjesnikovoj duši od česti nastaje iz osjećajnog polja, a od česti je promišljeno udešena, da ga priopći. Ovo spletanje riječi sa čitavim duhovnim doživljajem misli i osjećajnog polja, doživljenih u cijelosti, osobiti je akt pjesnički. Kad bi običan čovjek došao do Prosperove misli, koja ga je, kako se opominjemo, snašla smućena mozga i burne duše, nastojao bi, da je se opomene. Ali ne bi mogao da je se opomene. Rekao bi: »Došla mi je jedna izvanredna misao. Mi smo kao sni«. A onda bi oklijevao znajući, da je izdao svoju misao, i dodao bi čeznutljivo: »Ali bilo je lijepo«. Bez sumnje bilo je, ali ljepota je izgubljena za svagda, jer ljepota nije bila u misli, nego u zamisli misli sa svojom nerastavnom okolinom podražena osjećaja, u kome se je začela, a koji se je njome i svršio. Da bi se ljepota spasila od nepravde zaboravi, treba, ne da misao bude izrečena, nego da čitav duhovni doživljaj — misao i osjećajno polje — bude utvrđeno riječima:

Od građe mi smo,
Od koje su i sni, naš mali život
Okružio je san.

Istraživati način, kojim je bilo moguće priopćiti čitav duhovni doživljaj, bilo bi čarovno i ako možda zaludu. Kod ove točke kanda smo dospjeli do posljednje mete. A dospjeli smo unatoč pravovjernim čarima g. Bremonda i bez pribjegavanja k misticizmu. Ni jedan »deus« (ni »ex machina« ni »ima-

nentan«) nema da dade kakove pomoći. Neki pjesnici mogu da misle o Bogu — možda da Ga i doživljuju — ali drugi pjesnici nisu ni o Njemu mislili niti Ga doživjeli; nu svi su pjesnici, ako je u njih snaga tako splesti riječ sa čitavim duhovnim doživljajem, da mu se naličje rodi u njihovih čitalaca. Samo s pomoću ove snage oni su »čisti pjesnici« i njihove riječi »čista poezija«. Da li su veliki pjesnici ili nisu, to je sasvim drugo pitanje, jer to stoji do valjanosti, što ju pridajemo čitavim duhovnim doživljajima, koje nam priopćuju. Ali možemo da kažemo ovo: nije moguće, da bi »čisti pjesnik« bio zao. Pitanje, koje imamo da odlučimo, prosto je pitanje stepena njegove dobrote. U biti mora da bude dobar.

Jer, kako smo pokušali da razložimo, poezija nije, kako su neki (u namjeri, ispravno) držali, da jest — biva, priopćivanje — ili pukoga podraženog osjećaja, što bi bila sušta osjećajnost, ili puke misli. Ona je priopćivanje čitavog doživljaja. A to, bio nam kao moralnim bićima doživljaj, koji nam je priopćen, s voljom ili ne bio, budi našu dušu. Opominjemo se, da smo propustili opomenuti se; doživljujemo, što nismo doživjeli, jer nismo mogli da to lučimo; a nada sve došli smo u neposrednu i potpunu zajednicu s drugim i nadarenijim ljudskim bićem. Njegove misli naše su misli i njegovi puti naši su puti, i ako bilo samo jedan čas; a njegovi puti u jednoj bitnoj stvari, a po toj bitnoj stvari i jest pjesnik, bolji su nego naši puti, jer stvara i ima svoj doživljaj u njegovoj cjelini. On u svome svojstvu kao pjesnik ništa ne oduzima od njega niti ga sakati. Bila njegova misao, što bismo redovno nazvali mišlju, ili što bismo redovno nazvali idejom, on je ima u svoj njezinoj živoj zazbilji, a ne tek kao neodređen obrazac ili okosnicu. Puna je svoga mesa i krvi, što podražuju osjećaje. Ona je topao doživljaj. Odatle kanda izvire, to je očito kriv naziv, kad se nazivlje doživljajem, što pjesnik ima i priopćuje, ili doživljajem, što podražuje osjećaje, ili doživljajem umnim. Oba ta naziva znače temeljito osiromašenje doživljaja samog; nije ni jedno ni drugo. A nije ni oboje zajedno. Stvar je sama po sebi, sui generis, svoje vrste. Dva njegova elementa duše i tijela ne možemo da rastavimo više nego u bolje poznatom jedinstvu živoga čovjeka, na koje je očito i uvjerljivo nalik jedinstvo pjesničkog doživljaja.

Pa tako je glavna i bitna blagodat poezije, da u svakoj osjetljivoj dobro ugođenoj duši oživljava organsko jedinstvo duhovnog doživljaja, kojega čovjek nema u svojim redovnim časovima. Po svojoj biti kao i milost, »nema u njega sile. Blagosilja onoga, koji ga daje, i onoga, koji ga prima«. Odatle su, a nisu iz nekoga neznanog prekomjesečevog izvora, one »čari sabirne, gdje nam nema druge, nego da za nas radi«, o kojima govori g. Bremond. A kad dodaje, »a uz našu suradnju«, složit ćemo se;ali kad dodaje i dalje: »neko veći i bolji od nas«, klimat ćemo glavom i ne će nam biti žao. Onaj, koji je veći i bolji od nas, naprosto je pjesnik, koji nam priopćuje svoj jedinstveni unutrašnji doživljaj, pa tako radeći i uz bitan uvjet, da tako radi, časom stvara u nama jedinstveni unutrašnji doživljaj, koji je naša konačna svojina. Odatle ono čudno »obilježje« pjesničkoga doživljaja, koje su ljudi tako različita genija, kao što je Keats i Tolstoj, tako uporno svagda isticali, da »treba da bude izražaj naših najviših misli i da nam dođe gotovo kao spomen«. Dolazi nam, da kažemo pravu istinu, ne gotovo, nego čisto kao spomen; netom osjetimo pjesnički doživljaj, dobivamo ono, što smo i što ne bismo bili, časom u cijelosti. Um i čuvstvo, duša i srce zadobiju u nama svoje izgubljeno jedinstvo.

Ako po tome »čista poezija« nije drugo nego riječi, koje priopćuju ili bude u nama organsku cjelinu nekoga doživljaja, valja joj svejednako da stoji pred svojim konačnim sudom. Da možemo čistom poezijom primiti neki duhovni doživljaj u njegovoj cijelosti i, kao potreban uvjet toga primitka, iznova ga doživjeti, to je nesumnjivo dobro. Dobivamo istinsko obogaćenje i dopunu; možemo reći, kad uzrečica ne bi bila zakrčena teologijskim i metafizičkim obvezama — »služnosti« bi bila prava riječ — da dobivamo, i ako ne vlast nad našom dušom, a ono barem dodir s njome. Da se uklonimo služnosti, treba da se zadovoljimo i tražimo časovito jedinstvo misli i osjećaja. To će svagda biti prema našim redovnim i potrebnim rastavama radosno i blagodatno. Ali problemi života ostaju. Visoke misli i mudrovanje o njemu svejednako snalaze ozbiljan duh; pa i ako iz obilja svakoga istinskog doživljaja, što ga prima i postizava poezijom, može uloviti koju slutnju posljednje mete, opet se ne može zadovoljiti doživljajem manjim od onoga, što će ga sam svojom duševnom snagom doživjeti. Njegove visoke misli, njegove moralne smetnje treba da se

nađu u pjesničkom doživljaju, koji će biti ravan njegovoj duševnoj snazi. Te »misli« o prirodi i o ljudskom životu«, koje je Matthew Arnold tako silno želio, valja odista tražiti od pjesnika, koji ima dobiti nagradu ne samo za pjesničku »čistoću«, nego i za pjesničku »veličinu«. Ali od nas se s naše strane traži, da se opomenemo, te već čista poezija na najjednostavnijem stepenu osjećajnog doživljaja ima u sebi misao o prirodi i o ljudskom životu, koja je i jasna i izmiče se spoznanju. Jer nas uvjerava, da akt jednostavnog shvaćanja, ako se može održati u svojoj nepovrijeđenoj cijelosti, kako ga pjesnik za nas drži, ujedno je i konačan i dovoljan. Za svoga bitka sasvim predobiva duhovno biće, dovodi nas zaista u onu »zajednicu s bistvom«, preko koje, dokle nam godi, ne možemo ništa tražiti. Makar kakve krajnje zahtjeve iskalo naše moralno biće od poezije, ne smijemo zaboraviti, da najjednostavniji odlomak čiste poezije ima svoju metafizičku i moralnu konačnost. Možda ne sadrži naše najviše misli, ali zacijelo sadrži naše najčistije misli, a čistoća je konačna kategorija. Uza sve to mi smo, što smo, pa tražimo od poezije, ako će da bude velika, misli, koje su ne samo čiste nego i velike. A i pjesnik, jer je čovjek, kojega pokreću iste strasti kao i nas, traži ih sam od sebe. Kadšto visoke misli nisu za njega; osjećamo, da bismo mogli bolje misliti od njega, pa nije za nas veliki pjesnik. Kadšto se njegove visoke misli i naše kanda poklapaju, da je čudo; pa budući da po njemu možemo da imamo svoje misli, ali ne, kako ih obično imamo, i u mehaničnoj oporosti definicije i u sredini maglovite neodređenosti, nego u toploj neposrednosti s onom punom djelatnošću, što luči misli od gologa logičnog zaključivanja, on je za nas veliki pjesnik. Od ovoga nema veće, što bi itko mogao za nas učiniti. I ako bi se moglo više učiniti, bili bismo nesposobni, da to primimo.

Ali opet treba da budemo na oprezu. Visoke misli poezije mogu se doživjeti samo kroz poeziju. Ne smijemo doći k pjesniku i kazati mu: »Ovo su i ovo visoke i istinite misli. Te treba da misliš«. Kad bismo tako radili, zapali bismo, kao što su zapali mnogi kritičari veliki umnici, u pogrješku Platonovu, ali bez njegove svijesti, što radi. Treba da se opomenemo, te mi možda ne znamo, što mogu da budu visoke i istinske misli, a da nam je i to možda pjesnik otkrio. Misao o ništavosti ljudskoga života — tko će reći, da li je ta misao

istinska ili nije? To je takva misao, te skladan i dobrodušan čovjek radije ne će misliti, da je istinita; pa opet, ako je slušao Macbetha (V, 5, 19-28):

Pa tako sutra, sutra, opet sutra
U sitnom kroku iz dan na dan puže
Do zadnjeg slova zapisana vijeka;
Svi naši jučer svijetlili su Iudam'
U smrti prah. Dogori, kratki luče!
Tek vitlov sjen je život, jadan glumac,
Što čas na daskama se koči, buči,
Pa od njega ni glasa; to je priča
Iz usta blezge, puna zveke, bijesa,
A u suštini: ništa;

— nešto se je promijenilo. Kanda ima neslućena blaga pa i u posljednjem očaju; slava je posuta na put u smrti prah. Ovaj očaj ne očajava, jer je potpun. Akt pjesnikova uma uzbudio je pjesnikovo srce.

Time smo se možda dotakli sakrivene prirode visokih misli pjesničkih. Ti akti uma treba da uzbude srce. Ako nam visoke misli, što smo ih sami zamislili, uzbuđuju srce, to nam sasvim pristaje, jer i ako nam nedostaje dara, da ih izrečemo, u duhu smo pjesnici; istražujemo život svime, što jesmo, primamo svoje misli u svoju dubinu i iz nje ih izvlačimo. Ali mi možemo tražiti pa i tražimo od poezije još više nego to. Tražimo, da visoke misli pjesničke ne samo uzbude, nego i umire naše srce. Komu će od velikih pjesnika poći za rukom, da nam u tome najviše omili, stoji do naše duhovne i duševne kakvoće. Mnogi su se ljudi tako obrazovali, da ih ne zadovoljava vjera uopće; treba da bude neka vjera. Takav će čovjek naći u Danteovu stihu (Par. III, 85)

In la sua volontade è nostra pace

(U njegovoj je volji naš mir)

konačnost, a zato i svoje potpuno izdovoljenje, koje ne će naći u (»Kralj Lear«, V, 2, 9-11):

Čovjeku je snosit,
Kad odavle mu poć, kad doći amo;
Sve treba dozret.

Drugi manje priklon k misterijima kršćanske vjere naći će taj mir u Shakespeareu. Opet drugi naći će u jednom i drugom jednaku duševnu snagu i misliti, da se akt duše, ljubljena predaja srca visokim mislima uma u njima ne da razlikovati. Ali pripadali k uvjerenju kojemu drago, svejednako ćemo misliti, da ta najviša sreća pripada samo k onim pjesnicima, koji su dugo i duboko promišljali o neminovnim misterijima života pa, jer su uistinu pjesnici, odbili odgovor, koji bi ikoju njihovu čest ostavio neodgovorenu.

Dug čovječanstva takovim ljudima ne da se procijeniti. Oni, više nego itko drugi, drže ljudske duše žive; oni nam ne pričaju o duhovnoj sreći, nego ju u nama stvaraju od građe naših prostijih elemenata. Kršćanstvo samo živi — makar kakva bila snaga, koja ga podržava — od čari poezije Kristove. Od njegove visoke poezije neposredno je pošao Danteov čarni put. Shakespeare se nije manje k njojzi priljubio; dokazom su njegove stalne i odmjerene riječi, kadgod Krist i kršćanstvo i tek skriveno sijevne u njegovu stihu. To je zato, jer je bît kršćanstva izražaj čiste i moralno velike pjesničke duše, pa se tako vazda jednako sljubi s jednakim. Što je Shakespeare bio malo više kršćanin nego pjesnik, nije zato mistik. Jer visoka poezija i visoka vjera u svojoj bitnosti jednako traže, da čovjek ne smije tek da mîsli mìsli, nego treba da ih i osjeća — da svoj najviši duhovni akt čini od svega svog srca, od svega svog duha i od sve svoje duše.

HENRY BEYLE DE STENDHAL

Lytton Strachey

HENRI BEYLE

U čitavoj francuskoj književnosti bilo bi teško naći drugi lik tako znatan i znamenit, a k jednu engleskom čitalačkom svijetu tako slabo poznat, kao što je Henri Beyle. Naši ljudi, doduše, većinom znadu, da je pisao pod tuđim imenom »Stendhal«; neki od nas čitali su njegove romane »Crveni i crni« i »Kartuzijski samostan u Parmi«, ali malo nas znade što dalje o čovjeku, čija djela sada (1914) u Parizu objelodanjuju u presjajnom dotjeranom i sveukupnom izdanju i rukopise do zadnjeg listića sabiru i tumače s ushićenom pomnjivošću, a književni listovi njemu u čast pune čitave brojeve prikazima i ocjenama njegova genija. Odlični francuski kritičar, André Gide, kad su ga nedavno pitali, koji francuski roman po njegovu mišljenju ide prvo mjesto, izjavio je, kako bez ikakove sumnje to mjesto ide jednomu ili drugom romanu Stendhalovu, da mu je jedina poteškoća birati između njih, pa se konačno odlučio za »Kartuzijski samostan u Parmi«. Po sudu toga najpozvanijega suca Henri Beyle je nepobitno tvorac najvećeg romana na francuskom jeziku, a mi s ove strane kanala jedva smo što o njemu čuli! A ne samo piscu Beyleu dive se u Francuskoj. I čovjeku Beyleu kanda sad, šezdeset ili sedamdeset godina poslije njegove smrti čine osobitu poštu. Ima »Beyleovaca« ili »Stendhalovaca«, što se sa zanosom hvataju svake pojedinosti iz ličnog života majstora, s pobožnim marom nastavljaju dugu čitulju njegovih ljuvenih zgoda i nezgoda, raspravljaju o tamnim stranama njegova karaktera sa svom toplinom ličnog prijateljstva i bilježe svako mišljenje, što ga je izrekao, s gorljivošću, koja je upravo sektarska. Ali baš u toj prevelikoj gorljivosti njegovih francuskih poklonika naći ćemo razlog, zašto nas Beyle nimalo ne zanima. Njegov duh obuhvata, a u dokraja dotjeranom obliku, gotovo sve navlastito osebne elemente francuskoga bića. To

možda ne znači, da je bio tipičan Francuz; nije ni izdaleka. Nije kao Voltaire ili Hugo udario u žice, da su odjeknule titrajima svega narodnog genija. Nigda nije bio, a nije se ni nadati, da će igda biti, pučki pisac. Njegov je književni glas u Francuskoj, možda sve do u najnovije doba, bio ograničen na uzano odlično kolo. »Čitat će me«, svagda je rado govorio, »oko 1880.«, a Beyleovci svečano pokazuju na tu napomenu kao na još jedan dokaz gotovo božanske vidovitosti velikana. Ali uistinu Beylea su uvijek čitali odabranici francuskih kritičara i pisaca, »the happy few«, malobrojni sretnici, kako ih je obično zvao, a između njih bilo ih je svagda, koji su mu se u svome zanosu divili. Dok je još bio živ, odao mu je Balzac u vatrenom hvalospjevu »Kartuzijskomu samostanu u Parmi« jednu od najveličajnijih pošta, što ju je književniku igda učinio drug po zvanju. U daljem je koljenu proglasio za sebe Taine, da je njegov učenik, a malo zatim oko 1880., u istinu — vidimo Zolu, gdje ga opisuje kao »našeg oca svih«, a onda došao Bourget pa ga zakadio kadom na sve strane. Danas ga pisci tako različitih smjerova, kao što su Maurice Barrès i André Gide, broje među najveće majstore, pa i ne spominjući obožavanja, što su ga Beyleovci raširili. Ali uporedo s tom strujom poklonstva jasno se vidi i niz mišljenja sasvim različne vrste. To su mišljenja vrsnijih živalja srednjega staleža u francuskom društvu. Tako je Sainte-Beuve u dva svoja značajna »Ponedjeljka« (Lundis) izlio dobrano vrlo mlake vode na vatrene hvalospjeve Balzacove. Onda je Flaubert — također »oko 1880.« — priznao, da može tek vrlo malo da vidi u Stendhalu. A tek pred malo godina trudio se Chuquet od »Instituta«, da bi spisao debelu knjigu, gdje je potanko s najvećim marom posabrao sve, što znamo o životu i djelima Stendhala, da ga onda na pet stotina strana mlakave hvale do kraja utuče. Ta su razrožna mišljenja čudna, pa kako da objasnimo takove silne razlike ukusa? Kako da pomirimo divljenje Balzacovo s nepriklonošću Flaubertovom, zanos Bourgeta i Barrèsa s odbijanjem Sainte-Beuvea i Chuqueta od »Instituta«? To možda možemo objasniti tako, da Beyle u Francuskoj zauzima slično mjesto kao Shelley u Engleskoj. Shelley nije narodni junak, ali ne možda zato, što u njega nije bilo osebnih svojstava Engleza, nego baš s protivnog razloga — što ih je u njega bilo toliko, a u krajnjoj mjeri. Idealizam, smionost, fantazija, karakter prost od druš-

tvenih konvencija, štono su Shakespeareu, Nelsonu i dru. Johnsonu dali njihovo mjesto u našem Panteonu — sva su ta svojstva bila u Shelleya, ali bila su u tako cijelom i snažnom obliku, te mu s jedne strane nije u nas nigda manjkalo poklonika, a s druge je strane svagda bilo Engleza, kojima nikako nije mogao omiljeti. Takav je mutatis mutandis, kad se uoče sve prirodne razlike — a u ovom je slučaju taj uvjet vrlo znatan — i položaj Beyleov u Francuskoj. Kad je Bunthorne tražio francusko, ali ne suviše francusko zrno, pokazao je više zdrave pameti, nego li je i sam mislio. Beyle je francuski, ali suviše francuski pisac — suviše francuski i za veliko mnoštvo svojih zemljaka, pa je za nas Engleze tek prirodno, da ga mrva teško shvaćamo. Ali već ta sama činjenica nije loš razlog, da mu poklonimo nešto pažnje. Razumijevanje te prave galske ličnosti možda će nam otvoriti nove vidike u tu čitavu stranu pasminu. Ali osim toga taj čudni lik zaslužuje već sam po sebi, da ga izbliza pogledamo.

No kad čovjek kuša, da ga pograbi i sputi na stol, gdje će ga razuditi, izađe, da mu se na njegovu nepriliku svagda izmakne iz ruku. Pa ni njegovi najvatreniji poklonici ne mogu se između sebe složiti, u čemu je zapravo njegovo značenje. Balzac ga je zamislio poglavito kao umjetnika, Tainea je presvojilo njegovo shvaćanje povijesti, Bourget ga obožava kao psihologa, Barrès osobito cijeni njegov »osjećaj časti«, a Beyleovci vide u njemu utjelovljenu modernu književnost. Vrlo malo pisaca, zacijelo, bilo je tako sretnih, da su tako trajno, a ujedno tako različito utjecali na potonja pokoljenja kao Henri Beyle. Tu raznovrsnost njegova genija bez sumnje od česti objašnjavaju prilike njegova života. Rodio se 1783., kad je »ancien régime«, stara monarhijska vladavina, bila još u punom jeku, svoju mladost proveo je u metežu Napoleonskih ratova; doživio je bourbonsku reakciju, preporod romantike, revoluciju od 1830. i dolazak Luja Filipa na prijestolje, a kad je umro, u svojoj šezdesetoj godini, bila je gotovo pola devetnaestog stoljeća prošla. Tako njegov život opseže upravo onaj razmak između staroga i novog svijeta. U njegovoj obitelji, što je pripadala k višemu činovničkomu staležu u Grenobleu, sačuvala se je živa predaja osamnaestog stoljeća. Njegov djed, koji je još nosio vlasulju, bijaše uglađen, fin i ljubezan skeptik soja Fontenelleova, pa je svagda govorio o »g. de Voltaireu« sa smiješkom, »pomiješanim s poštom i čuvstvenošću«; a kad je

došla vlada terora, bila su poslana dva predstavnika naroda u Grenoble, pa je izišlo, da je Beyleov otac bio proglašen (sa stotinu i pedeset drugih) »opće poznato sumnjivim«, da nije zadovoljan republikom, i zatočen u svojoj kući. U svojoj šesnaestoj godini dođe Beyle u Pariz baš poslije državnog udara od 18. Brumairea, koji je Bonaparta učinio prvim konzulom, pa onaj čas dospije u ruke svoga bratučeda Darua, onoga izvanrednog čovjeka, čijoj strahovitoj radnoj snazi imao je Napoleon da zahvali ustrojstvo svojih najvećih vojska, a koji se je u svojoj dokolici — jer je bilo časova, kad je bio dokolan, kako se vidi — davao na pjevanje idila u stilu Tibula i na golemo dopisivanje o književnim stvarima sa stihotvorcima svoga vremena. Podložan toj znamenitoj ličnosti proveo je Beyle gotovo punih daljih petnaest godina svoga života — u Parizu, u Italiji, u Njemačkoj, u Rusiji — kamogod ga je vihor Napoleonove politike nanio. Njegovi pravi vojnički doživljaji bili su puno neznatniji, nego što je u potonjim godinama o njima znao pričati svojim prijateljima. Za vojne u Italiji bio je poručnik draguna, a u vojsci služio je usve gotovo ne više od jedne godine; sve ostalo službeno vrijeme proveo je u odjelu za prehranu. Opisi njegovih pustolovina kod Marenga, Jene, Wagrama ili kod prelaska preko Njemena, kojima se je u potonje doba naslađivao, da ih iznese, bili su naprosto izmišljeni, kako je bezobzirnim istraživanjem g. Chuqueta izašlo na vidjelo. Beyle je bio samo u jednoj velikoj bici, kod Bautzena. »Vidimo vrlo dobro«, zabilježio je u svome dnevniku drugoga dana, »od podneva do tri sata sve, što se može vidjeti od bitke, to će reći ništa«. Ali bio je u Moskvi 1812. i pratio vojsku kroz sve strahote uzmaka. Kad je buknuo požar u gradu, uzeo je kradom iz jedne opustjele palače fino uvezani primjerak »Šurka« (Facéties) Voltaireovih; knjiga je pomogla, da se razonodi i zabavi, dok je za onih strašnih noći, što su iza toga došle, zguren ležao kod vatre u taboru; ali kako su njegovi drugovi kudili, da se tko u takovu položaju može još smiješiti Akakiji i Pompignanu, ostavio je jednoga dana svoj u crvenu kožu uvezani svezak u snijegu.

Pad Napoleonov oduze Beyleu službeni položaj i započe se doba njegova književnog rada. Njegove knjige nisu imale uspjeha; imutka mu pomalo nestajalo, stao se bez cilja potucati po Parizu i Italiji, pa i po Engleskoj, od dana do dana očajniji, neko vrijeme s mislima u glavi, da se ubije. Ali 1830.

okrene se sreća. Srpanjska revolucija, koja je njegove prijatelje dovela do vlasti, donese mu izdržavanje u liku konzulata u Italiji, a iste godine steče nešto slave objelodanivši svoj roman »Crveni i crni«. Ostatak svoga života provede u lagodnom vršenju svoje službene dužnosti u Civita Vecchia uz česte prekide, kad je dobio dopust — jedared je potrajao tri godine — kad je boravio u Parizu sa svojim prijateljima, od kojih je Prosper Mérimée bio najznamenitiji. Njegovo posljednje objelodanjeno djelo »Kartuzijski samostan u Parmi« izađe 1839., a tri godine poslije umrije naglo u Parizu. Njegov nadgrobni natpis što ga je sam s najvećom pomnjom sastavio, glasio je

QUI GIACE
ARRIGO BEYLE MILANESE
VISSE, SCRISSE, AMO.

(Ovdje počiva Henrik Beyle Milanac; živio je, pisao, ljubio.) Riječi, ako se čitaju kako treba, odaju puno toga — njegovo obožavanje Italije i Milana, njegovu pretjeranost, njegovu mrzost na društvene konvencije i narodnosne granice, njegov pustolovni život, njegovu predanost književnom radu, pa konačno i nada sve jedno, da u svim zgodama i nezgodama njegova života, u najranijim godinama djetinjstva, u burno muško doba, u zavjetrini starosti, nije bilo ni jednog časa, kad nije bio zaljubljen.

Beyleova se djela raspadaju u dvije različne skupine; prva obuhvata njegove romane, a druga njegove različite spise, poimence više opisa života, raspravu o ljubavi, nekoliko svezaka kritike i opisa putovanja, njegova pisma i različite odlomke opisa svoga života. Ova druga skupina vrlo je opsežna; puno toga tek je odskora ugledalo svijetlo; a više od toga, što se sada nalazi u rukopisu u knjižnici u Grenobleu, obećali su nam neumorni izdavači novog izdanja sveukupnih djela, što sada izlazi u Parizu. Ta čest Beyleovih radova zanima nas gotovo samo s lične strane; prava umjetnička djela su njegovi romani. Beyle je najprije kao pisac romana stekao slavu i kao pisac romana — ili, da bolje rečemo, kao pisac »Crvenoga i crnoga« i »Kartuzijskoga samostana u Parmi« (jer ranije djelo »Armance«, neke kraće novele i neki potonji posmrtni odlomci mogu se pustiti s vida) — svejednako je danas na daleko poznat. Ta dva znamenita djela ne gube ništa od

svoje vrijednosti, kad uočimo vrijeme, kad su bila pisana. Bilo je to vrijeme punoga cvata preporođene romantike, onaj divni čas u povijesti francuske književnosti, kad se je za svagda slomila i skršila tiranija dvaju stoljeća pa iznenada izbilo na javu neizmjerno bogatstvo nadahnuća, novih mogućnosti i ljepota, o kojima prije nije nitko ni snivao. Bilo je vrijeme Hugoa, Vignya, Musseta, Gautiera, Balzaca, s njihovim novim milozvucima i divnim blagoglasnostima, s njihovim novim lirskim žarom i dramskom snagom, s njihovom novom vrsnoćom, s njihovom novom težnjom k neobičnomu i veličajnom i s novom željom za različnošću i raznovrsnošću života. Ali ako se od njih okrenemo k radovima njihova suvremenika Stendhala, što vidimo? Niz bezbojnih i mlakavih rečenica, hladno razlaganje i izvanredno pomnjivo pripovijedanje, finu ironiju i suhoparne dosjetke. Svagdje izbija duh osamnaestog stoljeća, pa da je stari gospodin s vlasuljom i sa svojim »g. de Voltaire« mogao zagledati u romane svoga unuka, bio bi prstom udario po svojoj burmutici i kimnuo, da mu se sviđa. Beyle, istina, pridružio se je čas k redovima romantičara, kad je u jednom djelcu napao na Racinea u prilog Shakespeareu; ali to bijaše tek jedna od samovoljnih promjena bojnoga reda, kako mu je to bilo prirođeno; on uistinu do čitavoga romantičnog pokreta nije držao ništa. Pričaju o nekom njegovom sastanku s Hugom u kući nekoga zajedničkoga prijatelja, gdje su jedan drugome gledali u lice kao dva mačka s uzdignutim hrptom i nakostriješenim brkovima. Nije ni čudo! Ali Beyle se zapravo spram svojim velikim suvremenicima i nije držao neprijateljski, on ih prosto nije mogao da čita. Što se tiče Chateaubrianda, njihova boga i kumira, zamrzio je na nj kao na otrov. Često je pričao, kako u svojoj mladosti malo da se nije pobio s jednim časnikom, koji se je usudio tvrditi, da jedna uzrečica u »Atali« — »la cime indéterminée des forêts«, neodređeni vršak šuma — nije nepodnosiva. Možda su to tek naklapali (Chuquet tako tvrdi), ali ta pričica svakako simbolički kazuje, kako je Beyle shvaćao svoju umjeću. Čitava naprava »krasnoga pisanja« — krepka uzrečica, slikovit pridjev, zaobljen ritam — bila mu je zazor do Boga. Čar, što je dolazio od takova kićena pisanja, bio mu je uistinu tek plašt za neobuzdane misli i loše opažanje. Pa ni stil osamnaestog stoljeća nije bio sasvim njegov ugled; bio mu je preuglađen; izvještačena izbrušenost oblika nametala se

sadržini i pritiskivala ju. Ne, bio je tek jedan ugled savršena stila, a taj je bio »Code Napoléon« (francuski građanski zakon), jer samo tu je bilo sve podređeno jednom pravilu: točno i potpuno izreći, što se hoće da kaže. U zakonskom tekstu nema mjesta kojekakvim izlišnim ljepotama ili labavim ličnim osjećajima; po svojoj prirodi treba da je nalik na staklenu ploču, kroz koju se stvar može da vidi u punoj jasnoći i njezinu pravom liku. Beyle je jedared rekao, da svako jutro poslije doručka pročita nekoliko paragrafa građanskoga zakona »pour prendre le ton«, da nađe pravi jezik. I to su dugo držali za jednu od njegovih sitnih šala, ali nema tome davno, što su istraživači u njegovim spisima u Grenobleu iznašli Bayleovih rukopisa, gdje je svojom rukom točno prepisao građanski zakon od stranice do stranice. Po svoj prilici nalazio je taj mušičavi prijatelj paradoksa pravu šalu u tome, da je svak uzimao za šalu, što je njemu bila zgoljna zbilja.

To nastojanje, da bi se dovio točnosti i osobinama službene isprave, nije bilo ograničeno samo na Beyleov stil, nego ide kroz sve tkivo njegovih radova. Želio je, da bi prikazao život bestrasno i razumno, bio bi najsretniji, da je mogao svesti svoje romane na niz matematičkih formula. Opreka između njegova načina pisanja i prikazivanja Balzacova udara u oči. One divne umjeće stvaranja, osjetljivog oživotvorenja oblika i svojstava, prave tvari i bivstva svih stvari, što je bio možda najveći pronalazak Balzacov, nije u Beylea bilo, niti je on želio, da bude. Takovo što držao je za stvar od najsporednije važnosti, pa nije najmanje vidio zadatak pisca romana u tome, da takav način pisanja drži što dalje od sebe. U prvim poglavljima romana »Crveni i crni«, na priliku, obrađuje gotovo istu temu kao i Balzac na početku svoga romana »Le Illusions Perdues« (Izgubljene iluzije) — položaj mlada čovjeka u pokrajinskom gradu, koji je nenadano iz najčednije okoline zašao u najotmjenije društvo toga mjesta, a s pomoću svoje intimne veze s jednom obrazovanom gospođom. Ali dok nam Balzac na svojim stranicama dočarava sliku pokrajinskog života, da ju živu vidimo pred sobom do najmanjeg prištića na nosu zadnjeg slugana, Beyle je svu svoju pažnju okupio oko čovječjega problema, kazuje sa dva tri poteza na brzu ruku, na što je Balzac potrošio svu snagu svoga genija, da bi to prikazao, pa mjesto toga iznosi nam s točnošću kirurga dušu svoga junaka do u najtanje žilice. Beyleov način je uistinu način klasični, način

odabiranja, suživanja, ujedinjavanja sa svrhom, da bi stvorio pretežan utisak najveće realnosti. Zola ga kudi, što pušta s vida »le milieu« (okolinu).

»Ima«, kaže, »jedna glasovita epizoda u romanu »Crveni i crni«, scena, gdje je Julien jedne večeri sjeo do Madame de Rénal pod crnim granama drveta pa misli, da mu je dužnost uzeti ju za ruku, dok se ona razgovara sa Madame Derville. To je mala nijema drama od velike snage i Stendhal je tu divno raščinio duševno stanje svojih dvaju lica. Ali okolina se ne kazuje ama ni jedamput. Mogli bismo biti bilo gdje i bilo u kakvim prilikama, scena bi ostala ista, tek da je mrak. — Dajte tu epizodu piscu, koji drži do okoline, pa će u pad te žene uplesti noć s njezinim mirisima, s njezinim glasovima i sanljivim slastima. A taj pisac kazao bi istinu, njegova bi slika bila potpunija«.

Potpunija, možda, nu, da li bi više uvjerila? Zola sa svojim stastističkim shvaćanjem umjetnosti nije mogao poimati, da čovjek može kazati neku pripovijest, kako treba, a da sve, što k tomu pripada, ne opiše do svake pojedinosti. Nije mogao vidjeti, te je Beyle trebao prosto dodati misaonu riječ »noć«, da bi onaj čas mašti svojih čitalaca dočarao »milieu«. Svatko znade, što sve pripada k noći — »njezini mirisi, njezini glasovi i sanljive slasti«, a kaka je olakšica čovjeku, da su mu napokon jedared prištedjeli svako potanko opisivanje toga! A Beyle bez prekida zadužuje svoje čitaoce na zahvalnost radeći ovako. »Kako malo svoju goni!« kliče Gide. Možda je najbolji dokaz nečije inteligencije, koliko može da sastavi pregled sadržaja. Beyle je znao to i njegovi su romani puni mjesta, koja se prosto čitaju kao izvanredno vješto sastavljeni pregled sadržaja nekih golemih izvornih pripovijedaka, koje su se izgubile.

To nije bilo zato, što mu je nedostajalo dara opažanja, što nije imao oka za pojedinosti, ni snage, da ih prikaže. Naprotiv, njegov je vid bio jedan od najoštrijih, a njegovo je pero moglo da nacrta, kad je htio, dotjerane slike prirodne živosti, da je bilo čudo. Ali to je htio vrlo rijetko, moglo je da bude drugima na dosadu, ako suviše goni svoju. On priča kao sjajan pripovjedač u prijateljskom kolu, brzo skače od jednoga na drugo, uzima kao stvar, koja se razumije sama sobom, te su njegovi slušaoci dosta pametni, da ga slijede; ne žaca se prigodice izbaciti na laku ruku »i tako dalje«, kad je ostatak rečenice tako očit, da će ga svaki pogoditi; svagda jasan u govoru, nigda

nametljiv, a nada sve brižan, da mu glas nigda ne bude prejak. Njegov glasoviti opis bitke kod Waterlooa u »Kartuzijskom samostanu u Parmi« za cijelo je najljepši primjer za ovu stranu njegove umjeće. S nekoliko lakih poteza, nacrtanih sa znalačkom vještinom, postizava nezaboravan utisak. Drukčije nego Zola, drukčije nego Tolstoj, ne pokazuje nam gadne slike ni poharu bojnog polja, nego njegovu neznatnost, njegove izlišne pojedinosti, besmislene nagrde i nedostojnosti, njegov nesklad i praznu ništavost. Opominjući se svoga iskustva kod Bautzena nacrtao je svoga junaka — nekoga mladoga Talijana, kojega je Napoleonski zanos prinudio, da se je kao dobrovoljac pridružio k francuskoj vojsci uoči bitke — da je proživio taj veliki dan u takvom stanju smetenosti i zabune, te na kraju ni sam pravo nije znao, da li je uistinu bio kod Waterlooa. Doživio je čitav niz prostačkih i nemilih događaja, a najznatniji onaj, kad su ga dva druga digli s njegova konja, da bi na nj zajahao general, kome su njegova pod njim ubili; onda trči po nekim poljima tamo amo, namjeri se na mrtvo tijelo u jami, pije rakije s nekom živežarkom, jaše skokom preko polja prekrivena ljudima na samrti, nađe se u nekom zbrkanom okršaju u šumi — pa je sve gotovo. Jedared, kad se je pridružio k oružanoj pratnji nekih generala, pustio mladić svoga konja, da pljusne u rijeku, te je jednoga od generala poprskao blatnom vodom od pete do glave. Što dalje slijedi dobar je primjer, kako Beyle umije pričati:

> Došavši na drugu obalu nađe tamo Fabrice generale same; topovska tutnjava kao da mu je bila dvaput jača; jedva je čuo generala, kojega je tako pokvasio, da mu viče u uho:
>
> Gdje si uzeo toga konja?
>
> Fabrice je bio tako smeten, da mu je odgovorio talijanski: l'ho comprato poco fa (kupio sam ga ovaj čas).
>
> Šta kažeš? dovikne mu general.
>
> Ali taj čas bude buka tako jaka, da mu Fabrice nije mogao odgovoriti. Priznat ćemo, da je naš junak bio vrlo malo junačan taj čas. Uza sve to nije se toliko prepao od straha; srdila ga je ova buka, da su ga od nje zaboljele uši. Pratnja odjaši skokom, prolazili su velikom oranicom, što se je nalazila s one strane kanala, a to polje bilo je posuto mrtvim tjelesima.

Kako je sve to nenametljivo! kako ima malo pridjeva i kako se usteže, da rasprede na dugo i široko! Kako bi se ro-

mantik dugo zaustavio kod izražaja lica generalova, a kako bi naturalist raščinio tu »buku«! Pa opet bi li im uza sve njihovo nastojanje pošlo za rukom stvoriti ovaj osobiti utisak zabune, gdje svak nešto drugo hoće, žurbe i neodređena straha, koji je Beyle svojom mirnom i glatkom jezgrovitošću postigao?

Najjasnije međutim izbija na javu ono nelično i umno u načinu pisanja Beyleova u njegovim psihologijskim prikazima. Kad na priliku opisuje duševni razvitak Juliena Sorela u romanu »Crveni i crni«, kad nam crta dušu mladoga seljaka u svoj njezinoj neukosti, želji časti i ponosu, kako korak po korak ide u bučan vrtlog života — kanda gledamo ne možda tek prikazivanje nekoga izmišljenog događaja, nego i naučno raščinjanje nečega, što zbilja postoji. Postupak je gotovo matematički; zasada je postavljena, iz nje se izvodi zaključak, dolazi druga zasada i sve tako redom, dok dokaz nije potpun. Ovdje snažno izbija utjecaj osamnaestog stoljeća. Beyle se je napio gasit iz onog izvora silogizma i analize, što se je razlio kroz sada zaboravljene stranice Helvetiusa i Condillaca; on bijaše vatren poklonik logike u njezinu najstrožem obliku — »la logique«, tako ju je obično izgovarao rastavljajući oba sloga s nekim naglaskom kao od straha; držao je logički stil Montesquieua gotovo za tako dobar kao i stil francuskoga građanskog zakonika.

Kad bi to bilo sve, kad bismo mogli za nj ukratko reći, da je oštrouman i sjajan pisac, koji je do kraja dotjerao naučnu i prozaičnu stranu francuskoga genija, zadavalo bi nam vrlo malo muke, da Beyleu odredimo mjesto u književnosti. Odmah bi ga zauzeo kao pozno, izvanredno pozno čedo osamnaestog stoljeća. Ali on to ne bijaše. U njegovoj je krvi bio kvasac, koji nije vreo u žilama Voltairea. Bio je kvasac modernoga života, ona nova osjećajnost, nova strastvenost, što ju je Rousseau prvi pokazao svijetu, a što je iza tutnjave Napoleonovih topova prokrčila sebi put širom čitave Evrope. Beyle je proveo svoju mladost na dosluhu te silne rike, a njene se jeke njegova duša nije mogla oglušiti. Zaludu je proučavao Condillaca i dotjerivao svoj stil prema građanskom zakoniku, zaludu je pjevao u hvalu svojoj »la lo-gique«; sažimao ramenima na romantike i svrnuo hladno oko naučnog istraživanja na pojave života; ostao je u bîti čovjek osjećaja.

Beskrajni niz njegovih »grandes passions«, velikih ljubavi, bijaše jedan nevarav znak toga, a drugi je bila njegova

usrdna ljubav k lijepim umjetnostima. I ako je njegov ukus u glazbi i slikarstvu bio ukus njegova vremena — književnosentimentalni ukus doba Rossinia i Canove — uza sve to unio je u svoje ocjenjivanje umjetničkih djela neku intimnu, ličnu crtu, što odaje svu istinitost njegovih osjećaja. »Jouissances d'ange«, angjeoske slasti, s kojima je kod svoga prvog pohoda u Italiju slušao u Novari Cimarosinu operu »Matrimonio Segreto« (Tajna ženidba), naznačile su novo doba u njegovu životu. Obožavao je Mozarta: »ne mogu sebi zamisliti ništa, što mi je nemilije«, reče, »nego hod od trideset milja po blatu; ali ja bih se ovaj čas uputio, kad bih znao, da ću na kraju čuti dobru predstavu Mozartove opere »Don Giovanni".« Djevice Guida Renia razblaživale ga, a boginje Correggiove opajale. Ukratko, kako je sam priznao, nije mogao odoljeti onome, što je lijepo, »Le Beau«, pa našao ga makar u kakvom obliku. Le Beau! To je riječ značajna za osobitu vrstu naivne osjetljivosti, što je tako čudno pokretala ovoga skeptičnog čovjeka od svijeta. Dala je boju njegovu čitavom gledanju na život. Njegovi estetski sudovi bili su prožeti onim, što je zvao svojim »espagnolisme«, španjolštinom — njegovim divljenjem svemu, što je plemenito i zvučno u govoru, radu, karakteru — divljenjem, što ga je prečesto zavelo u bolesnu čuvstvenost i budalaštine. U to se je tlo ćud zajedljiva čovjeka umnika nekako ukorijenila. Ta je opreka tako čudnovita, jer ide tako do krajnosti. Drugi su ljudi bili naizmjence trijezni i ushićeni, ali tko je prije i poslije njega u sebi udružio proćućeno blaženstvo školske djevojčice s hladnim pronicavim pogledom suca u sudnici? Beyle je na priliku mogao da u jednom od onih čudnovatih grobnih natpisa, što ih je sveudilj za sebe sastavljao, dopiše naduvene riječi »Poštovao je samo jednog čovjeka, Napoleona«, pa cpet, dok ih je pisao, morao se je opomenuti dobro te tako, da je njegovo bistro, oštro oko, kad se je sastao s Napoleonom licem k licu, onaj čas razbralo, da je taj čovjek glumac, i k tome prosti glumac. Takove su bile opreke njegove dvojake ćudi, gdje njezini elementi nisu bili pomiješani, nego, da tako kažemo, naslagani jedan na drugi kao slojevi vapna i kremena.

Od te zadruge protivnosti dolazi, što je najbolje i što je najgore u njegovim romanima. Kad te dvije sile složno djeluju, posljedak je kadšto od neviđene ljepote — tvorevina, da joj je teško naći para u bilo kojega drugog pisca. Oko ledena pogleda

dokučilo je burne tajne strasti, ljuvene muke pričaju se jezikom Euklida. Čovjeku se neminovno nameće slika kirurga — ruka gvozdenih živaca i brzi nož, što raščinja drhtave unutrašnje tajne. To snažno i duboko opažanje Beyleovo zajedno s takom točnošću prikazivanja, to dvoje čini kadšto i njegove najsuhoparnije strane življima od svih najdivljijih priča pustolovina i svih čudesa raspojasane romantike. Mjesto u »Kartuzijskom samostanu u Parmi«, gdje opisuje ljubomornost grofa Moske, takove je vrste, a to se još jasnije vidi u poglavljima romana »Crveni i crni«, koji rade o Julienu Sorelu i Matildi de la Molle. Tu je Beyle uhvatio temu, koja mu je k srcu prirasla. Ljubav mladića seljaka i djevojke aristokratkinje, štono ju smeta i goni njihov pretjerani ponos, pa konačno svlada ne toliko osjećaje drugoga, koliko svoje rođene — sve to daje prilike gladijatorskomu boju »espagnolizama«, što ga čitaocu prikazuje živo, kao da ga na svoje oči gleda. Vršak je dostignut, kad Matilda na kraju popusti svojoj strasti i baci se u naručaj Julienu, a on sam sebe prinudi, da ne oda svojih osjećaja:

Njegove se ruke ukoče, tako da je naprezanje, što mu ga je smišljena osnova nametala, bilo mučno. Ne smijem ni dopustiti, da pritisnem na svoje srce ovo tijelo vitko i predrago; ili će me ona prezirati, ili će me zlostaviti. Užasna li karaktera!

A proklinjući karakter Matildin, on ju je ljubio stoput više; činilo mu se, kao da kraljicu ima u rukama.

Bešćutna hladnoća Julienova podvostruči nesreću Mademoiselle de la Molle. U nje nije bilo hladne krvi, potrebne, da bi gledala doviti se u njegovim očima, što je on taj čas za nju osjećao. Nije se mogla nakaniti, da ga pogleda; tresla se od straha, da je ne stigne pogled prezira.

Sjedeći na divanu u knjižnici, nepomična i glave okrenute na stranu protivnu od Juliena, mučila je najgrđe muke, što ih ponos i ljubav mogu zadati ljudskoj duši. U kakvu li se je groznu nepriliku sada uvalila!

Bilo mi je suđeno doživjeti, jadne mene i kukavne! da su odbijeni najnepristojniji pokušaji, da se približim! I odbijeni od koga? pridodade ponos lud od ljubavi, odbijeni od sluge moga oca.

To ja ne ću trpjeti, reče glasno.

U taj par iznenada spazi nekoliko neotvorenih pisama, upravljenih na Juliena od jedne druge žene.

— Tako, vikne kao izvan sebe, vi ste ne samo dobri s njome, nego ju i prezirete. Vi, ništa-čovjek, pa prezirete Madame la Maréchale de Fervaques!

— Ah, prosti, moj dragi!, dometne i baci se na koljena, preziri me, ako hoćeš, ali ljubi me, ne mogu više da živim bez tvoje ljubavi. I taj čas pade u nesvijest.

— Evo je dakle, te oholice, do mojih nogu! reče Julien sam sebi.

To je početak one divne scene, gdje se krije zgoljna bitnost Beyleova genija pa su se žestoka strast, umna jedrina i dramska snaga tako udružile, te se može porediti s velikim dijalozima Corneillea.

»Ja se iz petnih sila trudim, da budem suhoparan«, kaže Beyle o sebi. »Hoću da nametnem mučanje svome srcu, koje misli, da ima puno reći. Svagda zebem, nisam li napisao tek jedan uzdah, kad mislim, da sam zabilježio jednu istinu«. Često mu pođe za rukom, ali ne uvijek. Kadšto njegova želja, da bude suhoparan, bude nesvijestan običaj i puni čitave stranice dosadnim i nejasnim razlaganjem. Drugda opet preotme mah njegova čuvstvenost, otrese sa sebe sve stege i piruje u orgijama melodramatike i »espagnolizma«. Makar koliko gledao i trudio se, ne može svagdje da održi kritično držanje spram stvorenjima svoje fantazije; radi sve, što može, da bi ponizio svoje junake, ali na kraju oni ga nadjačaju i pokvare mu sve račune. Kad u »Kartuzijskom samostanu u Parmi« Fabrice ubije svoga protivnika u dvoboju, prvo je što radi, da srne k ogledalu, pa da vidi, nije li njegova ljepota stradala od rezotine u licu; a Beyle to ne priča, da bi se time našalio, nego to u zbilji uzima za karakternu crtu. U istoj knjizi rasipa neštedice svu svoju umjeću, da bi nacrtao sjajnu, svjetsku, skeptičnu vojvotkinju de Sanseverina, ali još nije zadovoljan, nego će ju i dalje dotjerati pa će ona skuhati i izvršiti ubistvo na knezu vladaru, da bi izdovoljila svoju želju za ljuvenom osvetom. Istom to čini ju uistinu savršenom. Ali najbolji primjer, kako Beyle nije jak odoljeti napasti, da svoju glavu žrtvuje za svoje srce, jeste završetak romana »Crveni i crni«, gdje Julien, da bi se osvetio nekoj pređašnjoj ljubavnici, koja ga iznosi na zao glas, navlaš ide u domovinu, kupi pištolj i ustrijeli gospu u crkvi. Beylea je tako opčinila hrabrost toga bezumnog nečovječnog čina, da jednim mahom razara čitav uzduh bespristranog opažanja, što u ostalom ispunja knjigu, neštedice obasipa svoga junaka udivljavanjem slijepim kao

noć, pa se na kraju u času, kad će Juliena da smaknu, tako zaboravlja, da piše rečenicu u romantičkom stilu: »Nigda ova glava nije bila tako poetična kao u času, kad je imala da padne«. Baš kao što Beyle u svome protivnom smjeru tjera do krajnosti francusku priklonost k logičnoj točnosti, tako u ovim rapsodijama iznosi u pretjeranom obliku sasvim drukčiju, ali jednako značajnu osobinu svojih zemljaka — njihovu nagonsku gotovost na lijepu pozu, na lijepi stav. To je, dašto, osobina, koju Englezi pogotovo teško podnose i begenišu. Oni ostaju ravnodušni i mirni, kad njihovi susjedi u zanosu klikuju. Njih odbija »plemenita« retorika francuske klasične drame, a tirade Napoleona, što su vojske Francuza uzbuđivale na pobjedu, njima su odurne prazne doskočice teatarske. A upravo tu stranu, nama očito slabu stranu, Beyleova genija kanda francuski kritičari najvećma miluju. Sudeći po Barrèsu i njegovim ditirambima, što ih piše o Beyleovu »osjećaju časti«, upravo je time stekao svoje pravo na veličinu. Osjećaju časti svaka čast, ali s one strane kanala čovjek bi na to u sebi promrmljao — dobro, dobro, ali tek još i mrva osjećaja humora!

Slika Beyleove ličnosti, što ju iznose njegovi romani, vidi se u pojedinostima kud i kamo jasnija u njegovim različitim spisima. A njima njegovi moderni poklonici većinom poklanjaju najviše pažnje, osobito njegovim listovima i opisima svoga života. Ali svi su ti spisi uvelike značajni za svoga pisca; pa radili makar o čemu, od vođa po Rimu do opisa života Napoleonova, čovjek u njima razbira, razasutu svuda po njihovim stranicama, čudnu, nejasno natuknutu filozofiju, što se teško dade odrediti, a opet je strogo lično gledanje — razbira Beylizam. Moglo bi se, pače, reći, da zanimaju gotovo jedino zbog ovoga sporednog svojstva; o čemu uistinu rade, ne znači ništa. Prividan je izuzetak knjiga, gdje je Beyle posabrao svoje misli o ljubavi. Ta knjiga sa svojom pretjerano točnom napravom analize, definicije i klasifikacije, po kojoj se vidi, kao da je parodija Montesquieuova djela »De l'esprit des Lois« (O duhu zakona), uza sve to puna je izvornih misli, zabavnih pričica i oštra opažanja. Nitko do Beylea ne bi je mogao napisati, nitko do Beylea ne bi je bio udesio, da bude u isto vrijeme tako podražljiva i tako trijezna, tako vidovita i tako izazovna. Ali ovdje opet uistinu nije sam predmet, koji čovjeka zanima — jer iz dvije tri kratke rečenice La Bruyèreove nauči više o pravoj prirodi ljubavi, nego iz svih trista stranica

Beyleovih sa svim njihovim oštroumljem; ali što ga presvaja, jest osjećaj, koji ga snalazi, dok je čita, a osjećaj nazočnosti svudašnjega nemirnog i problematičnog duha. »Beylizam« se zacijelo ne da odrediti točnom definicijom; njegov začetnik bio je suviše mušičav, suviše nedosljedan uza svu svoju »logique«, da bi igda izgradio kakovu skladnu filozofiju; u svome bistvu tek je skup odrpina i krpa, aluzija, sugestija i živih pojava poletnih misli. Barrès kaže, da ono, što je prava jezgra, jeste »strast sabiranja krasnih energija«. Ali »krasnih energija« ima svake ruke, a neke od njih zacijelo ne pristaju u građu »Beylizma«. »Kad me zaustave hajduci, ili kad na mene iz puške pucaju, u svojoj duši osjećam veliku srdnju na vladu i župnika toga kraja. Što se tiče hajduka, sviđa mi se, ako je energičan, jer me zabavlja«. Bila je energija samoodržanja, koja se je sviđala Beyleu; energija samoustezanja nije mu se sviđala. Nemoral toga stajališta bjelodan je, a kadšto se vidi, da je prosto osnovan na običnoj sebičnosti samoživca. Ali uistinu njegovo mišljenje znači više nego samo to. »Lov sreće«, koji je Beyle uvijek propovijedao, nije bio smireni epikureizam, već je natrunjen fanatizmom. U njemu je bilo anarhizma — mržnje na svaku vlast, zazora od društvenog reda i običaja, a nada sve podrugivanja priprostim pravilima redovnoga morala. Kad je u svojoj pedeset i drugoj godini pisao svoje zapiske, opomenuo se je s ponosom one radosti, što ju je, dijete od deset godina, osjetio u svojoj royalističkoj obitelji u Grenobleu, kad je stigao glas, da su smaknuli Luja šesnaestoga. Njegov otac ga je javio:

— Istina je, reče teško uzdahnuvši, umorili su ga. Mene je obuzela takova silna radost, kakove nisam doživio u svome životu. Čitalac će možda misliti, da sam okrutnik, ali kakav sam bio, kad je bilo 5×2, takav sam, kad je 10×5+2. Mogu reći, da mi do odobravanja bića, koja držim za slaba, nije stalo a ma nimalo.

To su riječi rođena buntovnika, a takvi osjećaji javljaju se sveudilj u njegovim knjigama. Svagda odapinje svoje strjelice na koju ustanovu vlasti, a dabome sačuvao je svoju najljuću mrzost za najoholiju i najpodmukliju od svih vlasti, za rimo-katoličku crkvu. Upravo je smiješno, kad neki Beyleovci baš toga čovjeka, kojega je vlast Isusovaca pritiskala kao mora i čije je opisivanje sjemeništa u romanu »Crveni i crni« jedan od najgrđih prikaza vjerske tiranije, što je igda bio pisan —

kad toga čovjeka slave kao preteču današnjega katoličkog pokreta u Francuskoj. Jer odista, ako je Beyle bio preteča ičega, bio je preteča onoga buntovnog duha u modernom mišljenju, kako je najprije našao svoj izražaj na stranicama Nietzschea. Njegova ljubav k vlasti i samovolji, njegovo aristokratsko gledanje, njegova mržnja na sve kršćanske kreposti, njegovo divljenje Talijanima renesanse, njegovo zaziranje od gomile i od morala gomile — sve te osobine, što čudno svaki čas sijevnu u njegovim napomenama o Rossiniu i koloseju, u razmatranjima o uspomenama prošlosti i ženama sadašnjosti, zacijelo naprijed nagovješćuju okus ognjenog napitka Zaratustrina, da je pravo čudo. Tvorac vojvotkinje od Sanseverina više je no jedared zagledao u udaranje druge vrijednosti svima vrijednostima. A što je vrlo značajno, pojavu te nove duhovne snage zapazile su samo dvije suvremene sile evropskoga društva, Goethe i austrijska policija. Goethe je odista sam između kritičara onoga vremena dokučio, da je Beyle nešto više od pisca romana i razabrao u njegovim spisima neko neprijatno značenje. »Nerado čitam Stendhala«, rekao je Winckelmannu, »ali ne mogu na ino, nego da ga čitam. Prostodušan je, da ne može više, i drzak do zla Boga, i — — ja vam preporučam, da kupite sve njegove knjige«. Ali što se tiče austrijske policije, ona je bez sumnje znala, o čemu se radi. Izrekla je, da je Beyleova putna knjiga »Rim, Napulj i Firenca« pogubna i opasna u najvećoj mjeri, na što je sirota bio istjeran iz Milana.

Bilo bi pogrješno misliti, da se je Beyle u svom sukromnom životu vladao kao kakav nadčovjek. Ni njegove vrline ni njegovi poroci nisu bili preko obične mjere. Za svoje lice kanda nigda nije počinio »espagnolizma«. Njegov najgori grijeh možda je bila književna krađa: prva njegova knjiga, opis života Haydnova, bila je gotovo od riječi do riječi »posuđena« iz djela jednoga njemačkog učenjaka, a u svoju drugu preuzeo je čitav niz izvadaka iz »Edinburgh Reviewa«. Tom prigodom učinila mu je ta revija osobitu šalu, jer govoreći o toj knjizi nevino je s naročitom hvalom istakla baš ona mjesta, koja je on od nje ukrao. Čudno je, da se je tako originalan pisac ponizio do takih sitnih krađa. Ali čitavi Beyle bio je puka nedosljednost i suprotnost. Uza sav svoj klasicizam zazirao je od Racinea; uza svu svoju ljubav glazbe nije mu se nimalo sviđao Beethoven; obožavao je Italiju, a netom je dobio talijanski konzulat, najviše su ga viđali u Parizu. Što je životom dalje odmicao,

izilazio je sve više zatucan, mušičav i pretjeran. Davao se na čudnovata zavaravanja i sakrivao se u svojim spisima pod krivim imenima i anagramima — jer mu je, govorio bi, policija na tragu pa treba da bude na oprezu. Njegovi ljuveni posli bivali su sve više jalovi, ali svejednako su kadšto uspjeli, a kad je to bilo, zabilježio je taj sretni slučaj — na svojim prekoramicama. Puno je sanjario i lutao naokolo. Popeo se na San Pietro di Montorio i gledajući Rim pisao u prašini prva slova imena svojih nekadašnjih ljubavnica. Svejednako mučio misli, da li je Napoleon zaista jedino biće, ka kojemu nosi svoju poštu; nije — bila je još Mademoiselle de Lespinasse. U Napulju pošao u operu i zabilježio: »Savršena glazba kao i savršena pantomima čini, da razmišljam o onome, što je sada predmet mojih sanja, pa da mi dolaze izvrsne misli — no, večeras, ne mogu tajiti, da imam nesreću of being too great an admirer of Lady L. — —« (što se odviše divim gospi L.). Podavao se je »sjajnim sanjarijama ljepote, koje još često pune moju glavu u dobi od fifty-two, pedeset i dvije«. Vrzlo mu se po glavi pitanje, bi li Montesquieu držao, da njegovi spisi ništa ne vrijede. Sjedio je kod vatre črčkajući svoje uspomene, dok nije noć omrknula i vatra se utrnula, a on dalje črčkao, sve više i više nečitljivo, dok konačno nije bio papir pokriven hieroglifima, kojih nitko živ nije mogao odgonetati, pa ni g. Chuquet sam. Hodao bi naokolo po ruševinama staroga Rima pa bio neznani savršen vodič putnicima, koji su bili tako sretni pa se za nj namjerili; a često se njegov krupni i dobrovoljni lik s podrugljivim pogledom iz oštrih očiju i sa smiješkom oko stisnutih usana viđao, gdje stoji na putu u Campagni i šali se sa žeteocima i pudarima ili s djevojkama, što su izašle, da nacrpe vode iz zdenaca u Tivoliu, kao što su svagda išle od dneva Horacijevih. U više obrazovanom društvu brzo bi se razdražio, jer njegova filozofija nije mogla odoljeti strahu, da će mu se podsmijevati. Ali kadšto, kad bi noć poodmakla i okolina mu bila uistinu po ćudi, mogao je biti vrlo sretan i zadovoljan u kolu svojih prijatelja. »Salon od osam ili deset lica«, rekao je, »gdje su sve žene već imale ljubavnika, gdje se vode veseli razgovori i pričaju svakojake priče, a u dvanaest i pô sati pije se lagan čaj, to je mjesto na ovome svijetu, gdje sam najzadovoljniji«.

U u takovu raju Francuza idemo da se oprostimo s Henriom Beyleom.

Lascelles Abercrombie

ČEMU JE POEZIJA U DRAMI?

Pitanje: čemu je poezija u drami? puno je više nego puko tehničko pitanje. Uistinu je tip ili osobit pogled na vrlo veliko pitanje: Kakva je veza između umjetnosti i pojava spoljašnjega svijeta, biva faktičnoga ljudskog doživljaja, osjetnoga, umnog, predodžbenog. Ali nastojat ću, da ne zastranim od posebnog problema, koji će nam, smijem to reći, zadati dosta posla i pored sve činjenice, da se danas, rekao bih, općenito drži, da je taj problem prešao područje, gdje je rasprava od kakove koristi. Ali to je baš razlog, što želim raspravljati o njemu. Danas je za nas drama u prozi, tako nam često kažu; neki bi htjeli reći, ona je za nas i u budućnosti; tko daje prvenstvo dramama, sastavljenim u stihovima, priznaje, da ga je općinila neka neispitana konvencija. Pa dobro, ja kanim, da malko ispitam tu konvenciju. Baš zato, jer su sada poeziju iznijeli na zao glas, da nije dramsko sredstvo, mislim, da je od osobite važnosti tako ju promatrati — od takove važnosti, da se na to promatranje valja dati, kao što ću i pokušati da se dadem, a u duhu krajnje pristranosti. Puno bismo se okoristili, kad bismo se pozivali na stari vijek; ali to nije vrlo pametan način raspravljanja, pa ćemo se držati teorije, dokle god možemo. Ne ću nastojati da dokažem preveć. Tek ću ispitati, nije li tvrdnja, da je proza prirodno i pravo sredstvo drame, od temelja pogrješna; nije li naprotiv poezija to prirodno i pravo sredstvo. A ostavit ću svačijem sudu, neka misli, da je drama pisana u prozi u bitnosti nešto fantastično, nerealno, nastrano — uistinu »tour de force«, na silu izvještačena stvar.

Ali kad govorimo o poeziji ili prozi kao sredstvu drame, kad idemo da poredimo drame pisane u prozi s dramama pisanim u stihovima, ne smijemo pustiti, da nam nametnu, što je tek običajem prihvaćeni način raspravljanja. Očita razlika između

dramskog pisca u stihovima i pisca u prozi jest, da u jednoga lica govore stihove, a u drugog prozu; ali to nije jedina razlika, koju nam je promatrati. To je tek spoljašnji znak dublje razlike, razlike u zamisli. Valja da nam bude jasno, te pjesnička drama nije drama, koja je mogla biti pisana u prozi, ali je slučajno bila pisana u stihovima. Ako ćemo da uočimo izuzetne vrline pjesničke drame, treba zacijelo da imamo na pameti nešto snažnije nego dramu, gdje su lica pristojna, poznata čeljad, koja je za sat dva dogovorno prihvatila običaj, da će svoje misli i osjećaje kazivati u slikama, metaforama i poređenjima, da ne će u stihovima kazati ništa, što bi te misli i osjećaje stegnulo, jer takovu običaju, mislimo, nema duga ostanka i za nj sasvim izvjesno znamo, da je skroz neprirodan. Ne, ja mislim onu vrstu drame, gdje osjećamo, da su lica sama po sebi poezija i da su bili poezija prije nego su stala govoriti poeziju; da bi bila na mukama, kad ne bi tako zborila. To su lica, koja su, kad ih poredimo s našima, prošla neku snažnu promjenu pa postala jednostavnija i pretjeranija, tako te se iskonski nagoni bitka u onome, što rade i govore, kud i kamo očitije vide, nego u govorima i djelima, što se u zazbilji zbivaju. Ali to im, dabome, ne brani da budu studije duboke i potanke pojedinačne psihologije (ako je baš to pjesniku najmilije u dramskom pisanju). Nu kao što je zbrka sila, što naprijed gone redovan život, u tih lica bila svedena u stalno izravnanje zavade, u neki sređeni nered, pa kao što je svaka sila, što ih pokreće, time zadobila snažno nesmetano značenje, tako je i njihov jezik, kojim govore, bio sveden iz suroga smršenog običnog govora u sređenu smjesu boja, te se od svake riječi, što ju kažu, traži, da ima snažno nesmetano značenje, koje riječi mogu da imadu samo u poeziji. Napola osjećano nišanjenje, otupljena metafora običnoga govora postaje slika, metafora i poređenje neustegnuto i radosno. A tako je opet i u pretjerivanju. Pjesnička drama iznosi karaktere, koji su mnogo žešći i življi od lica, što ih znamo u svakidašnjem životu. A to je zato, jer imadu, ako ih poredimo s nejasnim crtama, što ih znamo od naših poznanika u životu, pretjeranu ljepotu ličnosti; u njihove je prirode neka točnost i određenost poteza. A ova pretjeranost u liku njihova karaktera dovodi primjerenu pretjeranost u obliku jezika, kojim izriču svoje misli, gdje su se promjenljivi ritmi običnoga govora uobličili u redovan metar — padaju u metar uistinu tako prirodno, kao što krv teče u

tučnjavi. To je barem jedan razlog, zašto govor u stihovima pristaje u pravu pjesničku dramu. Ličnosti, precrtane umjetničkim pretjerivanjem u ljepotu, koje čovjek obično ne vidi u životu, mogu da govore vezanim načinom stihova, koji je isto tako neobičan u životu, jezikom, što ga je umjeća precrtala u redovan ritam. Ali osim svega rečenoga metar zacijelo ima i drugi zadatak, kojim ću se za čas dva pozabaviti.

Pokušao sam, da ukratko iznesem razloge, koji u drami čine pjesnički govor očito prirodnim. Ali može se čovjek slagati ili ne slagati, da je time, što su lica postala pretjeranija i jednostavnija, bilo dramski moguće, da je i jezik postao pretjeraniji i jednostavniji, kako to u poeziji biva — što je svakako očito, jest to, da se u sasvim uspjeloj pjesničkoj drami može čitav govor učiniti prirodnim u stihovima; a treba svagda da osjećamo, te je prirodan. Kad na priliku neko snubi gospu, da se njome oženi, pa ju uvjerava, da će joj pribaviti krasnu kočiju, ovim stihovima:

Ko mlijeko bijeli jeleni će tebe
Na bjelokosnim sa'nicama vući
Med lednim barama,

treba da možemo osjećati, te je sasvim prirodno, što taj čudni ljubavnik zaodijeva biranim riječima, što bi u svakidašnjem životu bila više ili manje poslovna ponuda; on prosto ne može na ino, nego da stvar sebi predoči ovako kićeno. Ako toga ne osjećamo, sve je, dašto, darmar i dosada. Ili uzmimo, da je neki ubica poslije prvoga posla u svome zanatu otkrio nešto krvi na svojim rukama; u životu ne će u tome svome užasu drugo izustiti, nego će možda tek kliknuti: Dragi Bože, kad to ne bi otišlo! Ali u pjesničkoj drami ne dopuštamo mu, neka kaže, da bi njegova krvava ruka »debelo more pocrvenila« (»Macbeth«, II, 2, 62) tek zato, jer je to krasan stih; dopuštamo mu, dapače traži mo to od njega, jer samo putem takovih riječi, takovom govorenom poezijom može da se sačuva izražaj karaktera na stepenu karaktera samoga; biva, na stepenu onoga, kako shvaćamo poeziju. A, dabome, lica treba da imadu primjereno područje događaja, gdje se kreću, baš tako zamišljenih po istim zakonima, po kojima su i lica pretjeranija i jednostavnika, a po osnovi, da budu živi i znameniti. Čitava je svrha očito, da bi drama iznijela život snažniji, život mišljen na većem pritisku i jadu nego u zazbilji. Treba da bude stepena između karaktera i karaktera prema

stepenima u životu; ali što se ličnosti tiče, najniži se stepen počima, gdje pravi život prestaje; čitava sudbina ljudskoga roda podignuta je na jači stepen vrućine; struja života teče kroz karaktere silovitijom snagom, pa tako je, da se poslužimo poređenjem iz elektrike, otpor karaktera struji i njihovo potonje sijanje također silovitije. Tako vidimo na priliku, što se tiče vedre živosti lične, da je Kristof Sly (u uvodu »Ukroćene goropadnice«) na istoj razini sa — recimo — našim doktorima teologije i sveučilišnim profesorima; a Lear je na razini sa čovjekom Shakespeareom, kad je Shakespeare najdublje zaronio u svoju dušu.

Taj moj prvi primjer može se vidjeti nesretan, jer Kristof Sly slučajno je lice, koje govori u prozi. Ali, dabome, čovjek treba da popusti, te nešto od prije opisana načina, kako je zamišljena pjesnička drama, valja da bude i način, kako je nastala drama u prozi — ako će drama prikazivati više nego ciglu jednu noć. Istom kad je taj način dotjeran, što se god može dalje, imamo, što smo nazvali pjesničkom dramom. Ali kad je taj način od početka ublažen sasvim drukčijim načelom, načelom nalikovanja na život, i strogo prigledan, da ne bi pokvario to nalikovanje, imamo dramu u prozi. Zato nastaje pitanje, kako se daleko može tjerati taj način? i zašto da se tjera, što se god dalje može — drugim riječima, što nam uopće treba pjesnička drama? Zašto se ne bismo zadovoljili dramama, gdje je potreban način njihove zamisli bio tako ublažen, da njihovi karakteri mogu govoriti u pristojnoj i udobnoj prozi pa se ne zalijetaju u poeziju?

Bilo bi pravedno, rekao bih, da bi se po prilici ovdje branič drame u prozi utekao u ovu raspravu. »Sve je to«, rekao bi, »vrlo dobro. Ako uopće treba da imamo pjesničkih drama, valja da budu drame, koje su sasvim pjesničke ili tako zamišljene, da nikako drukčije ne mogu zboriti nego govorenom poezijom. Ali vi sami priznajete, kad se tako zamisli drama, da valja vrlo nemilo preinačiti građu drame, a ta je život. Moderna duša, međutim, želi dramu, što se je primakla životu, što se god bliže može, pa ga iznosi u drami sa što moguće manjim i opreznijim preinakama; treba dramu u prozi«. Jest, zaista se čini, da je to ono, što želi; ali u ta sociologijska pitanja ne marim sada ulaziti. Što sam rad, jeste, da pitam: što u ime estetike zapravo znači ova želja primaknuti se životu što bliže? U biti ne znači zacijelo nego

ovo: da drama kao sva umjetnost treba da bude v j e r o v n a, da joj se može vjerovati, ili inače je baš tako kao da i nije bila pisana. Nadalje, građa drame treba da bude sazdana od iskustva, stečena u životu, biva, od pojava; inače nema od čega bi mogla biti sazdana. Ne treba li zato, a da bi bila vjerovna, da drama valja da nalikuje na pojave, što ih zovemo realnošću? Jasno je, treba da na nešto nalikuje, pa bi na prvi pogled čovjek rekao, da je razlika između pjesničke drame i drame u prozi u stvari po prilici ova: za pjesničku dramu treba tek toliko nalikovanja, da bi poetski obrađeno iskustvo ostalo vjerovno i prepoznalo se kao namišljeni prikaz života. U drami, pisanoj u prozi, naprotiv, nalikovanje je glavni posao, pa uobličenje građe smije ići samo tako daleko, dok ga nalikovanje podnosi. Ima istine u tome, ali nije cijela istina. Tu se samo misli na neposredno ili spoljašnje nalikovanje. Ali više nego je to moguće, i ja bih rekao, da bismo trebali na to pristati, ako je savršeno nalikovanje glavna stvar, da ga pjesnička drama bolje postizava nego drama u prozi. Već sam istakao očitu činjenicu, da drama u prozi apsolutno ne može nalikovati na život u njegovoj zamisli, u njegovoj osnovi, jer život, građa, treba da bude do neke mjere uobličena, ako će drama uopće da bude čemu. U sastav sam, u riječi, koje imadu da kažu zamisao, možda možemo da djenemo prilično blisko nalikovanje na život; ali ni tu ne može da bude apsolutno nalikovanje. Jer svaka riječ, izrečena u drami, treba da izvrši barem dvije stvari, da crta karakter i naprijed pomakne radnju. Ali to nije, što riječi vrše u životu. Može se uzeti za pravilo, da nema radnje, vrijedne spomena, koju bi one pomicale; a što se tiče crtanja karaktera, ljudi, bome, većinom u životu daju se na tako proste i gotovo otrcane razgovore od samih najobičnijih uzrečica, neodređenih natucanja, ne dopečenoga domaćeg ćeretanja i napola shvaćenih naučnih naziva, da se odatle tek može izvoditi karakter baš tako kao oblik noge od gotove cipele, što ju nosi. Za to je spoljašnje nalikovanje u drami kao ona matematička krivulja, koja se svagda približuje, ali nigda ne dostigne.

Ma na što zapravo ima drama da nalikuje? Odgovor nije jednostavan, jer realnost nije jednostavna. Te su pojave, što ih zovemo realnošću, poput reda kineskih kutija, gdje je svagda druga unutra umetnuta, kad se posljednja otvori. Ima osjetna realnost djela i riječi — spoljašnje kretnje karaktera;

onda realnost promišljenoga motiva i savjesti — da tako kažemo, unutrašnje kretnje karaktera; onda karakter sam; onda strasti, onda društvena realnost; ne kažem, da sam u ovom mučnom poslu sve to razvrstao po pravom redu. Svakako najunutrašnjija je realnost, koja se umjetnosti najviše tiče, ona, što ju obično nazivaju duhovnom realnošću. U svrhu ove rasprave, međutim, neka mi bude dopušteno, da za nju upotrijebim naziv, kojim se može lakše rukovati. Da ju nazovem emocionom, osjećajnom realnošću, ali pod tim sasvim ne razumijem onu vrstu takovih nazvanih i shvatljivih osjećaja, kao što je ljubav, srdžba, mržnja, nego navlastito općenu jezgru svega bitka, osjećaj bezimeni i neodređeni. To je sloj plamena, koji je najbliži, što ga možemo da nađemo, središnjoj vatri, Volji živjeti, ili kako je god hoćemo da nazovemo. A utisak ove duboke osjećajne realnosti valja da umjetnost priopći zajedno, dašto, s njezinom usređenom napravom ili s izražajem svih drugih realnosti — rečenih osjećaja, razuma, savjesti, radnje i ostaloga. A velika razlika između drame u prozi i pjesničke drame u tome je, što je prvoj nada sve na umu nalikovanje na najspoljašniju realnost, a drugoj na najunutrašnjiju. Drama u prozi daje nam nalikovanje na gotovu cipelu bitka, daje nam ga točno, kako može, pa povjerava našemu poznavanju cipele, našemu znanju, da nešto sadrži, neka nam pomogne, da se odatle d o v i j e m o unutrašnjoj realnosti, na kojoj je napravljena. A ako ne možemo da se tome dovijemo, mogla bi nam cipela, koliko se to umjetnosti tiče, zacijelo isto tako biti dobačena prazna.

Pjesnička drama, međutim, osim tek da bi sačuvala potrebnu vjerovnost, ne mari za spoljašnje ljuske realnosti, nego ravno traži, da bi nalikovala na jezgru. Ili da bolje kažemo, traži da bi nalikovala na u č i n a k u nama, što bismo ga dobili, kad bismo izvjesno i jasno spazili veliki osjećajni nagon, što tjera čitav bitak. Jer ova vrsta drame upotrebljava za svoj sastav izražaj riječima, koji se po svojim nebrojenim podražljivim i izazovnim domišljajima, kao što je slikoviti jezik, promišljena metafora i stalan metar, neminovno može raspoznati, da s i m b o l i č k i kazuje osjećajnu realnost života. Iskonski osjećajni napad našega bitka javlja se izravno, neposredno našemu shvaćanju; a kako ne možemo da poimamo taj nagon, kad se nije u svijetu utjelovio u realnosti, koje su nam poznatije i možemo ih lakše nazvati, snažan utisak izvor-

noga osjećaja bitka neminovno daje utisak, da je nešto nalikovalo i na spoljašnje ljuske zbiljskoga doživljaja, kad ih je uistinu možda tek nemarno naznačilo. A ovdje baš ulazi za čudo važan zadatak metra, jer on daje pjesnikovim riječima o b l i k, koji je sam po sebi izravan izražaj osjećaja, što ga riječi sadrže. Ne samo da osnovni stalni mah drži naše primjerene osjećaje u potrebnom stanju uzbuđenja, nego su i nagle izmjene i izvijanje metra, časoviti odstupi od stalnosti, vrlo snažni vjesnici sveđ novih promjena i nenadani goniči, što u vis dižu osjećaje. Jasno je, taj pjesnički način nalikovanja, koji najedared ide k jezgri onoga, što treba, puno je jači i izravniji nego način proze, štono na osjetnu i razumnu spoljašnjost života nalikuje tako na svu silu i točno, te pozoran motrilac može tek srećom dospjeti, da se dovije unutrašnjoj prirodi stvari, koju treba nekako iznijeti, jer to inače nije nikakva umjetnost. Zato tko voli drame u prozi nego pjesničke drame, voli običnu pojavu od duhovne realnosti; uistinu je to jedan oblik materijalizma. Spomenuta želja »približiti se životu što moguće više«, a želja, koju drame u prozi ispunjaju, tek je želja za onom vrstom vjerovnosti, koja nas drži, da znamo tek površno, i kloni se svega, što treba, da znamo najunutrašnjije strašne snage bitka.

Toliko o zadatku poezije u drami, što se tiče nalikovanja na život. Ali ja bih rekao, da danas nitko ne drži, te je nalikovanje glavna svrha drame, i ako je jednako pošao krivim putem, tko tvrdi, da drama uopće ne treba nalikovati ni na što, jer samo budi kakovom vrstom nalikovanja može da sačuva svoju vjerovnost. Danas bismo po svoj prilici rekli, da je glavna svrha drame p r i k a z ž i v o t a, što je zacijelo nešto sasvim drugo. Pa odista je teorija realizma, koliko je ovaj igda imao kakove teorije, po svoj prilici osnovana na neispravnom prijevodu grčke riječi »nalikovanje« (mimesis), što su je krivo uzeli za »prikaz«. Ali nije mi od potrebe, da ulazim u to. Drama kao prikaz života tek je pokušaj, da bismo iznijeli u danom spoljašnjem obliku naše neodređene osjećaje i ideje o životu; njime bismo razumjeli, što obično tek možemo da poimamo. A koje su danas ideje vladarice o životu? Ele, kao da izilaze ovake: život je pošao stramputice i valja da se za to nešto uradi. Prema tomu uzimaju, da je drami naći uzrok bolesti života i kazati lijek; barem da joj je nastojati, neka bi sredila sumnje i neprilike duhova, pobrkanih od pro-

blema, što su sadašnjicu zaokupili, stavivši te probleme, ekonomske, moralne, sociologijske u naročiti i živi oblik. To nas dovodi do drame kao naprave za kritiku života, a uzevši tu uzrečicu bez mnogog pretresanja, kritika života bi možda mogla biti, uz neki razmak, što i prikaz života. Ali danas su se svakako oni, koji pišu drame, i ako nije tako u estetskoj teoriji, prihvatili kritike života načinom uistinu praktičnim i pametnim. Pa dobro je, ja sam čisto voljan prepustiti to područje drami u prozi, neka ga razloži. Sasvim otvoreno priznajem, da čovjeku, koji se koleba između socijalizma i anarhije, ili višeženstva i stvaranja snažna podmlatka, između nadzemnoga i podzemnog vodstva tramwaya, »Bura« ili »Macbeth« ima vrlo malo da kaže, što bi mu bilo od koristi. Ali ja sam vrlo daleko od toga, da bih priznao, da smo dospjeli do kraja onoga, što drama može da uradi. Zacijelo nismo dospjeli do njezina kraja s kritikom života; ne poimam ni truna, kako bih mogao suditi o nekoj drami po njezinoj kritici života, pa i kad je prikazana, da ne može bolje; mogli bismo baš tako suditi o putu na južni stožer kao i kritici života. Čovjek ide da čuje dramu, pa bila vrste koje mu drago, jer u njoj nalazi nešto poput neke pustolovine — pustolovine za duh ili osjećaj. Što je drama više pjesnička, dodao bih, to to više ima u njoj pustolovine. Nikako ne mogu da se zadovoljim općenitijom tvrdnjom, te drama ima tek da p r i k a ž e ž i v o t. Želio bih znati, koja nam korist odatle, da nam prikaže život? Svak dosiže (ili može doseći) i svagda nam to kažu: zna se općenito i od pamtivijeka u ljudskoj psihologiji, da je čovjeku prijatno, kad vidi, da se je neodređena subjektivnost zaodjela jasnom, život objektivnošću; kad vidi, da se je život, što se kojekako kotrlja, prometnuo u skladan simbol života. Dabome, ali zašto je to tako prijatno? Ili da radije kažemo, jer time po svoj prilici previše pitamo, što je u svojoj biti ta prijatnost? Rekao bih, da ju riječ, što sam ju ovaj čas upotrijebio — pustolovina — donekle naznačuje; ali treba da pokušamo, ne bismo li ju pobliže objasnili. A koliko ja mogu doseći, objasnit ćemo ju, što je moguće bliže, ako uzmemo, te je konačna svrha drame, da bi uzbudila samosvijest, ono duševno stanje, kad smo voljni kao klikovati od radosti, što znamo, da jesmo, što smo.

Nekim načinom, koji se čini predubok, da bismo ga raščinili, drama kao svaka velika umjetnost ima neku snagu

probuditi samosvijest. To je možda neka vrsta suosjećanja, koje klikuje; suosjećamo s dramskim piscem, koji je pohvatao zbrkanu i besmislenu zazbilju života u sređeno značenje. Samosvijest je sama po sebi znak neke sređenosti, što vodi raznovrsne sile života u pojedinca čovjeka; ali stepen sređenosti uvelike se mijenja, a prema tome i snaga samosvijesti; ali odista bit će istina, ako kažemo, da smo u redovnim stvarima života češće svijesni nego samosvijesni. Samosvijest zacijelo redovno nije slast, koju živo i jasno u sebi osjećamo. Pa da bismo ju tako osjećali, zadatak je umjetnosti. Ali kad na svoje oči vidimo nadmoć dramskoga reda nad životom, nastaje u nama nekom vrstom uvođenja jača i dotjeranija sređenost; a odatle nastaje sam po sebi posljedak, da se podigne samosvijest. To je međutim možda teoretsko umovanje. Ali bilo to pravo ili krivo, što se po mome mišljenju ne da poricati, jest, da čovječju prirodu obuzima snažna žudnja svijesti o samoj sebi, dapače svijesti o sebi, koja joj je na radost i slast. A, što je najčudnije od svega, jest to, da mi sami toj žudnji u životu nismo svagda sasvim svijesni; tek znamo, kad nas obuzme to stanje neumitna i objačana, jatorna i živa samoznanja, da je to, što od svega srca žudimo. Pa tako smo došli do pravoga tumačenja onoga, što nas u drami privlači. Kad čovjek na svoje oči gleda pozorje, za koje unutrašnji nagon znade, da je pravi simbol života, uzbudi ga, da se obraduje u svijesti o ličnosti u sebi. Jer pravi simbol života metafizički je simbol naše žudnje za životom; on je zato život, koji je postao sređen i značajan; a kad vidimo život tako umjetno preobličen, rađa se u nama živa svijest o našoj sakrivenoj žudnji s pomoću toga zadovoljenja samoga, živa svijest o nama samima. Život ne može zadovoljiti naše žudnje za životom, ali drama može; a kad to može, čini se više realna nego život; kad ju na svoje oči gledamo, i mi sami smo kanda više realni. Zato je glavna važnost drame u njezinoj snazi, kojom nas na silu goni u neko stanje udivljenja — udivljenja, što gori od žudnje, da se nenadanom snagom dovije onoj strašnoj sjajnoj činjenici — činjenici, da postojimo.

Ali u tome je osim toga i mrva osjećaja gospodstva. Samosvijest, ta najviša meta života, slavi u nama slavlje nad mnogim silama, koje ga hoće — potamnjeti. A s njome se je prirodno udružio osjećaj ponosa; dičimo se životom u nama. Time, dašto, ne ću da kažem, da u rečenom stanju ispitujemo

svoju psihologiju i otkrivamo, što sam malo prije opisao, jer je prava istina to, da je zaista živa samosvijest previše zabavljena pukim bitkom, dok postoji, a da bi ispitivala sama sebe; samosvijest, kad je najjača, nije analiza samoga sebe; ona je vatra, što svojim sjajem guši blaži plamen analitičkog razlaganja. To je stanje, koje vodi do ushita, a ushit nije nesvijesnost, nego bitak, koji gospodski i ponosno zna, da je bitak.

Ako sada hoću da nađem metaforu, koja najjasnije naznačuje ovaj ponajglavniji poziv drame, vidim, da sam prinuđen odabrati — p j a n o s t. Ta riječ ima možda za neke od nas sporedno značenje, koje ih zbunjuje; ali je ne znam bolje. Dioniz je bio više nego od vina pijani bog, tà Dioniz je bog drame. A koja je vrsta drame, što daje najjače opojno piće; od koje se najviše rađa ono stanje samosvijesti, u kome život uza sve njegove zloće osjećamo kao neku divnu, čudesnu snagu — koja nas čini, da klikujemo, što imamo dijela u životu? Zacijelo je ona vrsta drame, koja najsmionije obrađuje svoju građu. Drama, koja tek zbog zahtjeva tehnike ne pušta s vida nalikovanje na život; u kojoj je prikaz života postao potpuna pretvorba životne građe u simbol, što donosi zadovoljenje naših najdubljih želja — estetske želje za ritmom i redom pa i usred zbrke, moralne želje za junaštvom i ushitom, što odolijeva neumolnoj sudbini stvari; jednom riječju pjesnička drama, gdje govor, što teče, može da bude prava pravcata poezija. Dramska je poezija spram doživljaja, što je vino spram grozda; to je istina i što se tiče zamisli i što se tiče jezika, koji je tjelesni izražaj zamisli. Proza je neopojna riječ običnog doživljaja; u poeziji je riječ prevrela u metar i opojnu slikovitost. Zato, tko upotrebljava govorenu poeziju za sredstvo drame, pokorava se, a prosto i bez ikakve sile, bitnoj prirodi drame skroz, od prve zamisli do konačnog izražaja. Drama u prozi je patvorina. Ali, dabome, i patvoreno vino može opiti, i ako ne onako fino kao čista kapljica; ali ne bih rad, da se to tako razumije, kao da sam htio reći, te se samo pjesnička drama može bezuvjetno pozivati na zaštitu Dionizovu. Nu zacijelo mislim to reći, da su uglavnom slasna svojstva drame u prozi, pa i u drami, koja radi o svakidašnjim političkim i ekonomskim poslovima, ona svojstva, što se najslobodnije i najpotpunije mogu razmahati u pjesničkoj drami; pa kažem, da su ta svojstva razvodnjena u dramama u prozi,

jer njihova građa — spoljašnje nalikovanje — manje smeta, a zato slabije rastvara naše redovno duševno stanje, nego građa pjesničke drame, biva osjećajno nalikovanje. Ibsenove drame su za to dobar primjer; uza svu svoju kritiku života imadu svoju prednost i svoju konačnu jakost pripisati poeziji, koja je u njima sakrivena; a što se tiče dirljivosti, koja u nama budi primjeren ponos života, njegove se potonje drame zacijelo ne mogu porediti s »Brandom«, gdje poezija ne treba da se skriva, nego se je plemenita mogla razmahati do kraja upravo zato, jer je drama pisana u pravoj pravcatoj poeziji, pisana prije nego je Ibsena zaokupila teorija nalikovanja u prozi na govor zbiljskoga života. Jer upotreba pjesničkoga govora daje pjesničkoj zamisli ne samo sasvim slobodno polje, nego i zamisli samoj, da bude puno dublja nego u drami u prozi, biva, da se tako tijesno ne pribije uz spoljašnje pojave života, nego da slobodnija i ozbiljnija bude simbol onih duhovnih želja u nama, koje zbiljski život može tek nepotpuno zadovoljiti. Pjesnik ima sveudilj potporu svoga izravnog nalikovanja na o s j e ć a j n u realnost, da održi vjerovnost, a zato obrađujući građu može da se daje na svakojake komične i tragične domisli; ali čovjek, koji piše u prozi, ne može se daleko udaljiti od svoga spoljašnjeg načina nalikovanja, a da to ne bude na znatnu štetu vjerovnosti; nema ničega, na što bi se mogao vratiti. To objašnjava onu od česti nedotjeranu vrstu raznih dobro poznatih modernih drama, kao na priliku Wildeove »Salome« ili ranijih djela Maeterlinckovih, koje su pisane u prozi, ali kušaju da prijeđu zakone običnog doživljaja. Da su bile pisane u stihovima, bile bi zacijelo kud i kamo snažnije, mjesto što su — a to očito jesu — upravo divna fantastična djela. Ali dok tvrdimo, da je poezija najprirodnije i najpodesnije sredstvo drame, ne treba da me tko opomene, te je vrlo znatan prilog k svjetskoj dramskoj knjizi pisan u mješavini proze i stiha; nu čovjek, mislim, može lako braniti mišljenje, ako je time bilo savršeno rukovano, da oštra opreka sredstva ima taj sasvim izvanredan posljedak, te diže čisto pjesničku kakvoću cjeline. Ima međutim puno drama Elizabetina doba, gdje to rukovanje nije nimalo savršeno; mjesto da povećaju opreku, darivaju nas zbrkom, pa ta domisao miješati stih i prozu očito je opasna, da bi se tko za njom poveo.

Još je jedna stvar preostala, da se na nju ukratko osvrnemo. Može li drama, pisana u poeziji, zgodno obraditi i su-

vremeni život? Pa zašto ne? Tako je prije bilo, pa zašto ne bi opet? Ne znam komedije, od koje bih dobio tako strašan utisak realnosti kao od »Alkimista«, drame, što je neke svakidašnje poslove Johnsonove suvremene okoline prometnula u poeziju, opjevala poslove varalica, čaratana, svodnika, lopova i bluna, a smiono je pisana u stihovima od početka do kraja. Onda ima drama Elizabetina doba, koje historici zovu domaćim dramama, na priliku na tragičnoj strani. Već sam priznao, da praktična kritika modernoga života nije posao za poeziju; ali mimo to ne vidim nikakova razloga, zašto se poezija ne bi upotrijebila u suvremenoj drami onako, kako ju je, da opet kažem, Ibsen upotrijebio u svome velikom djelu »Brand«. Nego, poezija zacijelo ne će ovdje biti pravilo, jer nam je bez sumnje prijatno, kad gledamo, kako se osobitosti naših društvenih načina majmunski prikazuju na pozornici, a tome poezija ne može puno pridonijeti. Prinuđena je, da ih prikaže u tako kratkom prosjeku, kao kad iznosi osobitosti starih Rimljana ili Danaca, pa i svih drugih društvenih načina. Jer te pojedinosti tako obuzimaju pamet slušalaca, da ih neminovno moraju odvratiti od onoga, što je poezija namjerila da kaže. Riječju, izravno i vjerno spoljašnje nalikovanje gotovo ne može u drami da postoji čisto zajedno s izravnim pjesničkim nalikovanjem na osjećajnu realnost.

Pa koji je onda u svemu glavni poziv poezije, što ga ima u drami? Ovaj: ima da bude alkohol, od kojega ljudskom organizmu nastaje pjanost ćuti, duše i osjećaja, što ih ujedinjuje u premoćnoj i razdraganoj samosvijesti, a samosvijesti vedroj, da može ovu tamu sudbine života, koja nas je poklopila, za čas obratiti u neku jasnu prirodu, prosvijetljenu skroz i skroz n a m a s a m i m a, biva našim željama, koje su iz dna duše naše. Pjesnička drama može da čovjeku donese u najdubljem smislu slast života; snažno opominje svoje gledaoce, te je u njih snaga, da budu svijesni o svome životu, pa čini, da od imanja te snage bude veselost prava i živo osjećana. Karakteri u drami, koji govore poeziju prirodno, jer ne mogu inako, lica su, u kojih je sav sjaj i sva snaga života, što je možemo zamisliti; nije čudo, što se bore sa svojom sudbinom tako junački; a dok ih motrimo, dobivamo nešto od njihove prirode; i u nama sudba života časak bude stvar, kojom gospodimo, a i vještački gospodimo. Laž, sve to — možda. A zar nije laž i život sam? Koliko ova naša pamet

može doseći, svakako. Realist hoće da opet kaže sve stare laži, što ih je život sam ispričao nebrojeno puta. »Kakva li je laž taj život«, kaže neki glasoviti realist, »kakva užasna laž!« — a to su upravo njegove drame. Nu dramski pisac pjesnik videći, da mu je nekako lagati, svagda pregne, da kaže laž fino i plemenito, što više može, da kaže laž tako sjajnu, te ju moramo vjerovati — laž, koja čini čovjeka pjana. Ne treba da ispitujem, zašto je razvodnjeno piće, drama u prozi, danas ljudima tako omiljelo. Možda naše glave bivaju slabije. Ta činjenica je kao čest onoga razvitka, što sve više suzuje čovjekove načine pjanosti. Već smo u sadašnjemu životu ograničeni na dva oblika, gdje nas nude opojnim pićem, a da nije bojazljivo razvodnjeno — na glazbu i alkohol sam, a Bog sam zna, hoćemo li ih još dugo uživati. Nemam ništa protiv njih, ali najplemenitiji oblik pjanosti, rekao bih, nije ni jedno ni drugo, nego jedna vrsta drame — vrsta, kojoj pripadaju Eshilov »Agamemnon«, Sofoklov »Edip«, Euripidove »Trojanke«, Marloweov »Tamburlan«, Shakespeareov »Lear« i »Bura« pa Ibsenov »Brand«. Ja barem znam zacijelo, da nema veće opasnosti za čovjeka, nego da ga ograniče na vrlo malo oblika pjanosti. Proširite osnovu pjanosti! — to bi bio moj povik, da sam političar. A, prvo, radio bih, da ju u nerazvodnjenom obliku opet dovedem u kazalište; trudio bih se oko pokreta, neka opet dođe drama, koja može najsnažnije opiti ljude, da bi svijesno i radosno uzljubili život sam, da, pa i tragediju života.

I. E. Spingarn

NOVA KRITIKA

»Smiješna li su čeljad ti drugovi profesori, kadgod govore o umjetnosti«, pisao je Flaubert u jednom od svojih pisama i jasno izrekao mišljenje svijeta o akademskoj kritici. Jer se svijet slaže s onim mišljenjem talijanskog pjesnika, da »fratri i profesori ne mogu pisati živote pjesnika«, pa pazi u književnosti tek na sudove onih ljudi, koji su u njoj stekli iskustva. Ali pjesnici sami ne zaziru samo od akademske kritike, nego im je jednako nemila i svaka druga. Oni su ponajvećim dijelom prigovarali svakoj kritici, jer što svaki poglavito traži u svojoj stvari, nije kritika, nego nekritična hvala. »Ubij pseto, to je revijaš«, vikao je mladi Goethe, a u doba bliže našemu izjavio je engleski pjesnik William Morris svoje preziranje onih, koji služe koru hljeba pisanjem svojih sudova o djelima drugih ljudi. Srećom po kritiku, da ne živi od milosti pjesnika, kojima i u najboljem slučaju može da bude od male koristi, nego od milosti drugih, koji nemaju ni genija pjesnika ni spreme kritičara. Nadam se, da ću vas večeras uvjeriti, kako su se pjesnici prevarili i u samom shvaćanju kritičarskoga umijeća, štono živi od snage, koja je pjesnicima i kritičarima zajednička. Tajni te snage ljudi su se polagano dovili, a spoznanje, što su ga njome stekli, promijenilo je njihovu ideju kritike. Kakova je to tajna i na koje je nove putove uputila kritiku, zadatak je moga večerašnjeg predavanja.

*

Pod kraj predašnjeg stoljeća Francuska je još jedared zauzela središte pozornice, kojoj su slušaoci nasljednici evropske kulture. Još jedared sav je svijet slušao, dok je govorila i igrala, a jedan od njezinih tadašnjih najsjajnijih govora bio je o pitanju, dokle seže oblast kritike. Nije mi na umu, da

vam kažem (što i onako već znate), s kakvom su pametnom i snažnom učenošću službeni kritičari »Revue de deux Mondes«-a skočili na novo oružje nauke za stvar starih bogova, kako su divno i smotreno i kakvim finim i dosjetljivim mislima Jules Lemaître i Anatole France, da druge ne spominjem, branili nestegnutu slobodu duha ocjenjivača. Neke su iskre, što su ih izbili na nakovnju prepirke, postale zvijezde stajačice, klasične izjave kritike, tako na priliku, kad je Anatole France opisao kritičara ne kao suca, što nameće presude, nego kao osjećajnu dušu, što potpuno iznosi svoje »doživljuje među remek-djelima«.

Da doživi osjećaje od nekoga umjetničkog djela i da ih izrazi, to je impresionističkom kritičaru zadatak kritike. Svoje će držanje kod toga izraziti po prilici ovako: »Evo prekrasnoga pjesničkog djela, recimo Shelleyeva »Odriješena Prometeja«. Kad ga čitam, kao da me prolaze srsi slasti. To moje uživanje već je po sebi neki sud, a kakav bih bolji sud uopće mogao da dadem? Sve, što mogu da činim, jest, da kažem, kako me se prima, kakove mi osjećaje daje. Drugim ljudima nadat će se od njega drugi osjećaji i oni će ih drukčije izraziti; i oni imadu isto pravo kao i ja. Svaki će od nas, ako smo osjetljivi za utiske i ako se valjano izražavamo, stvoriti novo umjetničko djelo, da dođe na mjesto djela, od kojega smo dobili svoje osjećaje. To je umijeće kritike i preko toga kritika ne može da ide«.

Mi ne ćemo zavidjeti toj odabranoj duši za slast njenih osjećaja ni za poklonstvo, što im ga prinosi, niti će se ona smesti, ako istaknemo, da se je zanimanje pomaklo od umjetničkoga djela na njezine lične utiske. Recimo, da bismo tomu kritičaru rekli: »Nas vi ne zanimate, nego »Odriješeni Prometej«. Kad opisujete, kako vam duša uživa, odatle nama ni razumijevanja pjesničkoga djela ni slasti od njega. Vaša kritika svejednako smjera, da se odvrati od umjetničkog djela i da svrne pažnju na vas i na vaše osjećaje«.

Ali njemu ne će biti teško da nađe odgovor na to: »Ima puno istine u onome, što kažete. Moja kritika smjera da se sve dalje i dalje odvrati od umjetničkog djela i da objasni mene samoga, ali sva kritika smjera da se odvrati od umjetničkog djela i da nešto stavi na njegovo mjesto. Impresionist stavlja na njegovo mjesto sebe samoga, ali koji će drugi oblik kritike točnije prikazati »Odriješena Prometeja«? Historijska

kritika udaljuje nas od njega svojim istraživanjem okoline, dobe, rase, pjesničke škole umjetnika; kaže nam, neka čitamo povijest francuske revolucije, Godwinovu »Političku pravdu«, Eshilova »Sapetoga Prometeja« i Calderonovu dramu »Mágico Prodigioso«. Psihologijska kritika udaljuje me od pjesničkog djela i navodi me, neka proučavam opis života pjesnikova; ja hoću da se naslađujem »Odriješenim Prometejem«, a mjesto toga od mene traže, da se upoznam s čovjekom Shelleyom. Dogmatska kritika ne prikazuje nimalo točnije umjetničko djelo, kad ga pretresa po nekim pravilima i ugledima; šalje me starogrčkim dramskim piscima, Shakespeareu, Aristotelovoj »Poetici«, možda i Darwinovu »Postanku vrsti«, da bih vidio, koliko Shelley nije uspio, da svome pjesničkom djelu dade dramske realnosti, ili nije uspio, da se drži pravila svoga načina pjevanja; ali to znači proučavati druga djela, a ne »Odriješena Prometeja«. Estetičari još me dalje vode od pravoga puta u mozganje o umjetnosti i ljepoti. A tako je u svakog oblika kritike. Nemojte se varati. Svaka kritika smjera da pomakne zanimanje od umjetničkog djela na nešto drugo. Drugi nam kritičari daju povijest, politiku, opis života, erudiciju, metafiziku. Što se mene tiče, ja opet sanjam san pjesnikov, pa ako se čini, da pišem nesmišljeno, to je zato, jer sam se probudio pa se smiješim, kad pomislim, da sam san uzeo za zazbilju. Ako ništa, nastojim, da na mjesto jednoga umjetničkog djela stavim drugo, a umjetnost može da nađe svoj *alter ego* samo u umjetnosti«.

Bilo bi izlišno potanko iznositi razloge, kojima pobornici protivnih oblika kritike odgovaraju na ta pitanja. Književna erudicija i evolucijona nauka bile su glavno oružje, kojim su pobijali to moderno krivovjerje, ali prva je nezgodno, a druga zaludno oružje na polju estetske teorije. Na nekim stranama barem bio je položaj impresionista nedobitan, ali dva su mjesta navale bila otvorena njihovim protivnicima. Mogli su pobijati mišljenje, da ukus može naknaditi učenost ili učenost ukus, jer je oboje jezgra kritike, i održati mišljenje, da relativitet ukusa ni u jednom pogledu ne krnji njegove valjanosti. U tome je smislu impresionistička kritika griješila tek nešto manje od »nepristrane« kritike, koja ju je pobijala. Ali svaka je na svoj način bila nedostatna i nepotpuna.

Nu sada mi nije do toga, da se pozabavim tim prepiranjem; što hoću da istaknem, jest to, da objektivni i dogmatski

oblici kritike nisu bili novi boj protiv impresionističke kritike u ovo deset ljeta raspre. To je bio boj tako star kao i najranije razmišljanje o bivstvu poezije, ako nije tako star kao osjetljivost pjesnika. Moderna knjiga počima s istim sumnjama, s istom rasprom. U šesnaestom stoljeću stvorili su Talijani onaj klasični zakonik, što se je nametao Evropi dva stoljeća, a što je za nas živih Brunetière tek zaodjenuo nakitom prirodoslovne nauke. Oni su razvili dramska jedinstva i sva ona pravila, što ih je pjesnik Pope zamišljao, da su »priroda svejednako, tek priroda sređena po nekim pravilima«. Ali baš u isti čas, kad je njihov govordžija Scaliger kazao: »Aristotel je naš car, vječni diktator svih lijepih umjetnosti«, drugi je Talijan, Pietro Aretino, ustvrdio, da nema drugog pravila van hira genija i da nad ličnim ukusom nema mjerila suda.

Talijani su predali zublju Francuzima sedamnaestog stoljeća, a od tog časa pa do danas borba između dvije škole nije nigda prestala da pokreće i potiče kritiku u Francuskoj. Boileau protiv Saint-Evremonda, klasicisti protiv romantičara, dogmatisti protiv impresionista — ta je opreka duboko usađena u francuskoj prirodi, uistinu u prirodi kritike same. Čujte ovo: »Nisam zato, da bih htio odrediti vrline toga slavnog pjesnika (Vergila) ni nauditi njegovu glasu, govorio tako slobodno o njemu. Svijet će svejednako misliti, kao što i misli, o njegovim krasnim stihovima; a što se mene tiče, ne sudim ni o čemu, tek kažem, što mislim i kako se je svaka od tih stvari primila moga srca i moje duše«. Zacijelo su te riječi istekle iz usta Lemaîtrea samoga! »Ne sudim ni o čemu, tek kažem, što mislim«. Ne, nisu, te je riječi izrekao Chevalier de Méré, duhovit čovjek za Luja XIV., a to piše tajniku one tako stroge oblasti, francuske akademije. Za neke ljude, pa i u doba Boileaua, kritika ne bijaše drugo nego neki »doživljaj među remek-djelima«.

Ne, to nije novi boj; to je vječita kavga kritike. U svako su se doba impresionizam (ili uživanje) i dogmatizam (ili suđenje) hvatali u koštac. Oni su dva roda kritike, pa kad se kaže, da cvatu u svako doba, to će reći, da svako doba ima svoju mušku i svoju žensku kritiku — mušku kritiku, štono može da knjizi silom nameće ili ne nameće svoje zakone, ali joj nigda ni u kojem slučaju ne gospodi predmet njezinih proučavanja, i žensku kritiku, štono joj draž umjetnosti probuđuje neku vrstu pasivnoga ushita. U doba Boileaua muški

je oblik vodio kritiku, a u naše izvan sveučilišta zacijelo ženski. Ali oni svejednako postoje jedan uz drugoga, nigda ne dostignu svoju najvišu snagu, nego da se mistično udruže — da suđenje svojim naredbama izdade samovoljne zakone i konvencije, a uživanje se izgubi u nedohodu svoje osjećajne nestalnosti.

Nu ako ispitamo te protivne oblike kritike u naše doba, vidjet ćemo, rekao bih, da nisu sasvim bez zajedničkog temelja, gdje se sastaju; da su uistinu ujedinjeni barem u jednoj predrasudi, koje nisu imali ni u kome od raznolikih oblika kritike, a ni u koje pređašnje doba njezine povijesti. Grci su zamišljali književnost, da nije neki neminovni izražaj stvaralačke snage, nego neko promišljeno »nalikovanje« ili ponovno obrazovanje realnoga života, jer je Aristotelu poezija posljedak čovjekova nagona nalikovanja i razlikuje se od povijesti i nauke, što se više bavi vjerovatnim i mogućim, nego realnim. Rimljani su zamišljali književnost, da je umjetnost plemenita, koja hoće (i ako pod vodstvom uživanja), da zadahne ljude visokim idealima života. Klasicisti u šesnaestom i sedamnaestom stoljeću prihvatili su uglavnom to shvaćanje, jer je književnost njima bila neka vrsta škole — umijeće, stečeno učenjem klasika, što su ga u tumačenju prirode vodile predaje grčke i rimske umjetnosti. Jer tomu svijetu bila je književnost posljedak koliko umovanja, toliko i nauke i povijesti. Osamnaesto stoljeće zamrsilo je razvitak kritike i uvelo nejasna i nova obilježja, kao što je »mašta«, »čuvstvo« i »ukus«, ali tek je od česti moglo da se oslobodi od stare predaje.

Nego s romantičkim pokretom razvila se je nova ideja, koja sređiva svu kritiku u devetnaestom vijeku. Odmah na početku stoljeća iznijeli su Madame de Staël i drugi ideju, da je književnost neki izražaj društva« — uzrečica, koja je tek pola istine, ako se »društvo« tumači u smislu uzane okoline pojedinačkoga života pjesnikova mjesto u smislu društva, koje je primjereno duhu čovjekovu. Viktor Cousin objavio je »temeljno pravilo, da je izražaj najviši zakon umjetnosti«, a kako su smisao izražaja postepeno zlo shvaćali i suživali, postalo je ne znajući izvor mehaničkih teorija francuske škole »umjetnosti umjetnosti radi«. Iza toga je Sainte-Beuve razvio i objasnio svoju teoriju, da je književnost izražaj ličnosti — druga varava polu-istina, ako se pod ličnošću ne razumijeva

artistička ličnost, što se ispoljava u umjetničkom djelu, nego skup spoljašnjih karakternih crta, što ih umjetnik iznosi u svome praktičnom životu. Onda je poslije pod utjecajem prirodnih nauka Taine prihvatio, što je Hegel natuknuo, pa razradio ideju, da je književnost izražaj rase, dobe i okoline. Krajnji impresionisti vole shvaćati umjetnost, da je savršen izražaj intimnih i promjenljivih osjećaja i utisaka života. No svima tim kriticima i teoretičarima književnost je neki izražaj nečega, doživljaja ili čuvstva, spoljašnjega ili unutrašnjeg, čovjeka samog ili nečega izvan čovjeka, ali je svagda zamišljena kao neka umjetnost izražaja. Objektivni, dogmatski, impresionistički kritičari naših dneva mogu sebi da odrede zadatke vrlo različite, ali svagda je ideja izražaja sadržana u svemu, što pišu.

Francuska kritika čvrsto se je upirala jedno stoljeće i više u ideju izražaja, ali nitko u Francuskoj nije pokušao, da bi razumio njezinu estetsku sadržinu, osim što se je čulo nešto malo nejasna jeka njemačke teorije. Prvi, koji su teoriji izražaja dali točan filozofijski oblik i iznašli način kritike, osnovan na njoj, bili su Nijemci u doba, što je proteklo od Herdera do Hegela. Sve snage filizofijske misli sabrale su se u biljuru te središnje zamisli, a kritičari se bogatili iz toga zlatnog majdana. Svi se jamačno opominjete glasovitog mjesta, gdje Carlyle opisuje velika djela njemačke kritike toga doba. »Kritika«, kaže Carlyle, »zadobila je novi oblik u Njemačkoj. Polazi na druga načela i postavlja sebi viši cilj. Sad se uglavnom ne pita, kakva je dikcija, da li su metafore skladne i čuvstva zgodna, ima li opće logične istine u nekom umjetničkom djelu, kako je to ponajvećim dijelom bilo u kritičara pred neko pola stoljeća, niti se uglavnom pita, kakova će vrsta psihologije izaći, ako se zasebna priroda pjesnikova otkrije i nacrta iz njegove poezije, kako sada obično rade naši najbolji kritičari, nego se radi, ne možda neupuštanjem u jezgru, nego u samoj jezgri, o dva druga pitanja, upravo i konačno pita se za sućnost i zasebno biće poezije same. — — Sad nije problem, da bi se odredilo, kakom je napravom Addison sastavljao rečenice i smislio poredbe, nego kakvom je kud i kamo savršenijom i otajstvenijom napravom Shakespeare obrazovao svoje drame i dao života i ličnosti svomu Arijelu i svomu Hamletu. U čemu je taj život, kako su dostali taj lik i pojedinačnost? Odakle dolazi ta nebeska vatra, što obasjava

njihovo čitavo biće i prodire časom zvjezdanim blijeskom kao neko božansko svijetlo u sva srca? Nisu li te njegove drame ne samo vjerovatne, nego i istinite; dapače istinitije od same zazbilje, kad je bivstvo čiste zazbilje u njima utjelovljeno izrazitijim prilikama? Što je to jedinstvo slasti i može li naš dublji ogled razbrati, da je nedjeljivo i da takovo mora da postoji, budući da se svako djelo rađa, da tako rečem, od općih elemenata misli i odatle raste u svoj oblik i obim svojim rođenim rastom? Ne samo tko je bio pjesnik i kako je pjesme pisao, nego što je i kakova je bila ta pjesma, i zašto je bila pjesma, a nije rječitost na sroke, stvorenje, a nije uobličena strast? To su pitanja za kritičara. Kritika stoji kao tumač između nadahnutoga i nenadahnutog; između proroka i onih, koji čuju melodiju njegovih riječi i hvataju po koji blijesak njihova pravog smisla, ali ne razumiju njihova dubljeg značenja«.

Strah me je, da nije ni jedan njemački kritičar do kraja oživotvorio taj ideal, ali je barem bilo veliko djelo Nijemaca, da su objavili tu nauku, i ako je nisu svagda, kako treba, objasnili u svome praktičnom radu. Oni su prvi uočili, da je umjetnost izvršila svoj poziv, kad se je izrazila; oni su prvi shvatili kritiku kao proučavanje izražaja. »Ima kritike, što razgrađuje i što stvara ili gradi«, rekao je Goethe; prva mjeri i pretresa književnost mehaničkim mjerilima, druga odgovara na temeljna pitanja: »što je sam pisac naumio, da će pisati? i koliko je uspio, da izvrši svoju osnovu«. U svome eseju o Goetheu Carlyle gotovo upotrebljava Goetheove riječi, kad kaže, te je prva i najveća dužnost kritičara, da bude načistu, »što je zapravo i uistinu pjesnik kanio, kako je uočio zadatak, koji mu je bilo učiniti, i koliko ga je onom građom, koja mu je bila na dohvatu, i izvršio«.

To je bio ponajglavniji problem, zvijezda prethodnica sve moderne kritike. Za tim su od Coleridgea pa do Waltera Patera, od Sainte-Beuvea pa do Lemaîtrea, kritičari išli i preginjali, pa i onda, kad nisu uspjeli; dapače i onda, kad su sami sebe varali, da su išli i preginjali za nečim drugim. To nije bio ideal kritičara Aristotelovih dneva, štono su kao i mnogi od njihovih nasljednika kudili neko umjetničko djelo, da je »bezumno, nemoguće, moralno naopako, protivurječno ili protiv tehničke ispravnosti«. To nije bilo mjerilo Boileaua, kad je prekorio Tassa, što je radije uveo kršćansku nego poganskU

mitologiju u epsko pjesništvo; ni Addisona, kad je pretresao Miltonov »Izgubljeni raj« po pravilima Le Bossua; ni dra. Johnsona, kad je jadao, što u »Kralju Learu« nema poetske pravde, ili proglasio kao dogmu, da pjesnik ne smije »brojiti pruge tulipana«. Što je pjesnik pokušao da spjeva i kako je ispunio tu svoju namjeru? Što je pregnuo da izrazi i kako je to izrazio? Koji bitan i sućan duh oživljava njegovo djelo, kakav glavni utisak ostavlja u duši onoga, koji prima, i kako ću najbolje izraziti taj utisak? Je li njegovo djelo više vjerno zakonima svoga rođenoga bića nego zakonima, što su ih drugi dali? To su pitanja, koja su se moderni kritičari naučili iznositi, kad se nađu licem k licu s pjesničkim djelom. Tek jednu opomenu valja imati na umu, kad se kuša, da se na njih odgovori: o pjesnikovoj namjeri treba prosuđivati po času stvaralačkoga čina, to će reći, po umjeći samoga pjesničkog djela, a nipošto po neodređenim pohlepama, za koje je pjesnik sebi utvarao, da su njegove prave namjere, prije ili nakon što je stvaralački čin bio svršen. Jer da bi stvorio umjetničko djelo, to je cilj svakog umjetnika; a sva pitanja, što se tiče njegove rabote, mogu da se svedu na ovo: Ili je stvorio, ili nije stvorio umjetničko djelo?

*

Teorija izražaja, shvaćanje književnosti, da je umjeća izražaja, zajedničko je tlo, na kome se kritičari sastaju već jedno stoljeće i više. No koliko su besmislica, koliko zamršenih sustava, koliko zbrke nagomilali na tu temeljnu ideju i kako su se polagano kritičari dovili njezinu potpunom značenju! Netom prihvatimo golo načelo, učinit ćemo poharu te zbrke i smršenosti, i nitko nije to tako jasno vidio ni do kraja izveo sve neminovne posljetke odatle tako pametno i snažno kao jedan talijanski mislilac i kritičar naših dneva, Benedetto Croce, koji je počeo osvajati svijet, što govori engleski, od onoga dana, kad ga je g. Balfour pred nekoliko godina u neku ruku službeno u nj uveo u svojim rimskim predavanjima.

Ali što se mene tiče, ja ne trebam nikakova uvoda u njegovo djelo, ja sam se već davno svrstao pod njegov barjak, pa ću se ovim razvrstati, što sada kažem. On je estetsku misao od shvaćanja, da je umjetnost izražaj, neminovno doveo do zaključka, da je svaki izražaj umjetnost. Nema kada, a niti to pamet ište, da bismo iznijeli sve razloge za ovu zasadu i

protiv nje. Ako se ta teorija jedared i za svagda prihvati, kao što su ju od česti i ako zbrkano uistinu prihvatili svi moderni kritičari, bit će polje kritike očišćeno od njene mrtve ropotarije i korova. Sad hoću tek da istaknem tu mrtvu ropotariju i taj korov. Drugim riječima, vidjet ćemo, do kojih je zaključaka teorija i praksa kritike u jednom stoljeću neminovno dospjela i koje strane stare kritike i stare književne povijesti iščezavaju pred novom.

Prije svega baratali smo sa svim tim starim pravilima. Sam taj pojam »pravila« vraća se u neko doba vraštva i opominje modernog čovjeka onih otajstvenih riječi, koje je junacima starih gatka bilo bez ikakova razloga zabranjeno izustiti; pravila su ostaci divljačkih zabrana (tabu). Nalazimo nekoliko samovoljnih pravila u Aristotelu, koji se je ograničio, da iz dotadašnjih književnih djela izvede empiričke zaključke, ali oni se javljaju u poznijih grčkih retorika, a u Rimljana su se ti empirički zaključci ukrutili u dogme. Horacije postavlja ovakav zakon budućim piscima gluma: »Ne smijete nigda imati više od tri glumca na pozornici isti čas; ne smijete nigda pustiti, da vam drama ima više ili manje od pet činova«. Ne treba da crtamo povijest tih pravila, ni da spominjemo, kako su u broju rasli, kako su ih klasicisti šesnaestoga i sedamnaestog stoljeća sveli u sustav, ni kako su oteščavali stvaralačku snagu toga doba. Nigda nisu ostala bez protivnika. Vidjeli smo, kako je Aretino ustao protiv Scaligera, Saint-Evremond protiv Boileaua, a u svako doba bili su kritičari na čudu videći, kako pjesnici prestupaju pravila, a da ništa ne gube od ljepote, ali istom su ih na kraju osamnaestog stoljeća romantici protjerali iz carstva kritike. Cjepidlake naših dneva pozajmili su »konvencije« iz povijesti i »tehniku« iz znanosti, da bi naknadili otrcane obrasce prošlosti; ali to su samo nova imena za stara mehanična pravila, a i ta će nestati, kad kritika bude jasno vidjela u svakom umjetničkom djelu duhovno stvorenje, što je nastalo i živi po svome zakonu.

Baratali smo s onim, što Francuzi zovu »genres«, vrste književnih djela. Njihova je povijest nerastavno povezana s pojavom klasičnih pravila. Neka su književna djela uglavnom nalik jedno na drugo, pa su nasumce zajedno svrstana (zbog boljega pregleda) kao lirika, komedija, tragedija, epika, pastirska igra i tomu slično; a klasicisti su od svakoga toga odjelka učinili stalno pravilo, za koje valja zakon, što se ne

smije prekršiti. Podjela na »genres« bila je posljedak toga zakona klasičnoga doba; komedija ne smije se pomiješati s tragedijom, ni epika s lirikom. Ali tek što su proglasili taj zakon, prekršio bi ga umjetnik, koji nije mogao podnositi tih stega ili nije za njih znao, a kritičari su bili prinuđeni, da tumačenjem nekako prikriju te povrede svojih zakona ili da postepeno mijenjaju same zakone. No ako je umjetnost organski izražaj i ako svako umjetničko djelo valja ispitivati po obilježju: »Što je izrazilo i koliko potpuno?«, nema mjesta pitanju, da li je prema nekoj poprimljenoj razredbi kritičara ili prema nekim zakonima, što su izvedeni iz te razredbe. Lirika, pastirska igra, epika, puki su apstraktni pojmovi bez konkretne zazbilje u carstvu umjetnosti. Pjesnici uistinu ne pišu epske, lirske pjesme, pastirske igre, makar koliko ih zaludjuju ti lažni apstraktni pojmovi; oni izrazuju sami sebe, a taj je izražaj njihov jedini oblik. Zato ima, ne možda samo tri, deset ili stotinu književnih vrsta, nego ima toliko vrsta, koliko ima pojedinačnih pjesnika. Ali u području književne povijesti ta zabluda još najjače izbija na javu. Shakespeare je napisao »Kralja Leara«, »Veneru i Adonisa« i čitav niz soneta. Na što će spasti Shakespeare, tvorac umjetnik, kad historik poezije odijeli ta tri djela jedno od drugoga; kad ta djela izgube svoju vezu sa svojom pojedinom stvaralačkom dušom pa se svrstaju s drugim djelima, s kojima su tek u dalekom i nejasnom srodstvu? Tko komada povijest engleske književnosti u struke, označene komedija, tragedija, lirika i tome slično, krivac je potpunomu nerazumijevanju, što je biće i svrha kritike, a književna povijest bude logična besmislica, kad svoje podatke ne iznosi organski, nego ih cijepa u odjelke i svrstava posebice u takove struke. Samo u jednom smislu ima jedan od tih naziva svoje dublje značenje — kad se upotrebljava riječ »lirika«, da bi prikazala slobodnu izražajnost umjetnosti. Sva je umjetnost lirska, »Božija Komedija«, »Kralj Lear«, Rodinov »Mislilac«, Partenon, pejsaž Corotov, fuga Bachova, ili ples Izadore Duncanove jednako kao i pjesma Heineova ili Shelleyeva.

Baratali smo s komikom, tragikom, uzvišenim i čitavom četom neodređenih apstraktnih pojmova njihove vrste. Podrijetlo im u općenim oznakama aleksandrijskih kritičara, a zadahnuo ih je novim životom osamnaesti vijek. Gray i njegov prijatelj West pisali su pisma jedan drugomu, što je uzvišeno,

Schiller je razlikovao naivno od sentimentalnoga, Jean Paul odredio je, što je humor, a Hegel, što je tragika. Ako ti nazivi hoće da prikažu sadržinu umjetnosti, mogli bismo ih otpraviti pod istu vrstu pojmova, kao što je radost, mržnja, žalost, zanos, pa bismo mogli govoriti o komičnom onako općeno, kako bismo govorili o izražaju radosti u nekoj pjesmi. Ali ako s druge strane ti nazivi hoće da prikažu neku apstraktnu razredbu poezije, onda njihova upotreba u kritici griješi protiv pravog bića umjetnosti. Svaki pjesnik ponovno izražava svemir na svoj način i svaka je pjesma samonikao i nezavisan izražaj. Tragika ne postoji za kritiku, nego samo Eshil i Calderon, Shakespeare i Racine. Nema prigovora, kad se riječ »tragika« upotrebljava kao poprimljena oznaka donekle sličnih pjesama, ali tko izmišlja zakone za tragiku i tvorce umjetnike pretresa po takovim zakonima, prosto daje još apstraktniji oblik otrcanom klasičnom shvaćanju dramskih pravila.

Baratali smo s teorijom stila, s metaforama, slikama i svom prćijom grčko-rimskih retorika. Sve to ima da zahvali svoj život mišljenju, da je stil odijeljen od izražaja, da je nešto, što se po volji može dodati k umjetničkom djelu ili oduzeti od njega, kićenje pera, spoljašnje poljepšanje, a nije pjesnikovo pojedinačno priviđenje zazbilje, glazba njegova čitava posebnoga bića. No mi znamo, da je umjetnost izražaj, da je potpuna po sebi, kad ju mijenjamo, da stvaramo drugi izražaj i zato stvaramo drugo umjetničko djelo. Kad pjesnik na priliku kaže o proljeću: »Sad krvca zlatom teče«, nije time nešto rekao, što se i inače može kazati, na priliku: »krv bije u našim žilama«; izrazio je svoju misao u njenoj potpunosti, pa nema druge istovjetnosti njegova izražaja nego on sam.

> Sve na svom pravom mjestu, savršeno
> Sveđ kaže, kako je i zamišljeno.

Takovi se izražaji svejednako zovu metafore u udžbenicima, ali metafore, slike i svi stari nazivi klasične retorike znakovi su zodijaka, vračarske basme, astrologijski obrasci, što tek zanimaju radoznalost onoga, koji se daje na proučavanje starina. Montaigneu su se činile kao »brbljanje sobarice«, a meni se više čine kao brundanje i pjevuckanje mnogih školnikovica. Svejednako čujemo, gdje se govori o »velikom stilu«, a eseji o stilu pišu se sveđer dalje kao stare »Pjesničke umjeće« pred dva stoljeća. Ali teoriji stila nema dalje pravoga mjesta

u modernom umovanju; naučili smo, da je baš tako nemoguće proučavati stil kao nešto posebno od umjetničkoga djela, kao što se ne može proučavati komika kao nešto posebno od igre komika umjetnika.

Baratali smo s čitavim moralnim prosuđivanjem o umjetnosti kao umjetnosti. Horacije je kazao, da je slast i korist poziv i svrha poezije, a kritičari su se nekoliko stoljeća prepirali o riječima »slast« i »korist«. Jedni su rekli, da je poezija ljudima do nauke, drugi, do slasti, treći, do obojega. Romantička kritika prvi put je proglasila načelo, da umjetnost nema druge mete do izražaja; da je ta meta potpuno postignuta, kad je i izražaj potpun; da je »ljepota svoja isprika za svoj bitak«. Nije prirodni poziv poezije, da bi unapređivala ikakvu moralnu ili socijalnu stvar, kao što nije poziv gradnje mosta, da bi pomogla širiti esperanto. Historik, filozof, zakonotvorac može da drži umjetničko djelo, ne za umjetničko djelo, nego za neki socijalni dokument, baš kao što kamenolomac može držati neki kip za nekoliko funti mramora, ali dok to čine, ne znadu njegovu bitnu svrhu i temeljni izvor njegove snage. Jer ako je rabota pjesnika, da izrazi neki predmet, što ga odabere, a izrazi ga s takovom potpunosti, da je priznajemo za savršenu, onda moral očito ne može da ima mjesta u sudu, što će ga kritika stvoriti o toj umjetničkoj raboti. Kad se kaže, da je poezija kao poezija moralna ili nemoralna, baš je taka besmislica, kao kad bi se reklo, da je istokračan trokut moralan, a pravokutan nemoralan, ili kad bi se govorilo o nemoralnosti nekoga glazbenog prizvuka ili nekoga gotskoga luka. Tako se to može shvaćati samo u svijetu, gdje razgovor na objedu za stolom teče po prilici ovako: »Ova cvjetača bi bila dobra tek da je bila pripremljena u skladu s međunarodnim pravom«. »Znate li zašto su paštete moga kuhara tako dobre? Jer nigda nije rekao laži ni zaveo žene«. Nije nas briga za moral, kad pretresamo most tehničara ili istraživanje učenjaka; uistinu idemo i dalje i kažemo, da je moralna dužnost učenjaka pustiti s vida svaku teoriju morala, kad traži istinu. Carstvo ljepote daleko je od tih dvaju ugleda, ne ide za moralom ni za istinom. Njezina stvorenja fantazije po svojoj pravoj prirodi ne ištu da budu zazbilja, pa se ne mogu procjenjivati mjerilom zazbilje. Jedina moralna dužnost pjesnikova kao pjesnika jeste, da je vjeran svojoj umjeći i da svoje priviđenje zazbilje izrazi što bolje može. Ako ideali, što su ih pjesnici izjavili, nisu

oni, kojima se najviše divimo, valja da ne kudimo pjesnike, nego sami sebe; u carstvu, gdje moral vrijedi, propustili smo da im damo zgodne građe, neka od nje podignu plemenitiju zgradu. Koliko to pripada k samoj prirodi našega ljudskoga roda, na to ne utječu posebne prilike ni jednoga društva u prostoru i vremenu; i ako je umjetnost simbol vječne borbe između čežnje i zazbilje, valja joj uza sve to u isti mah ostati dovijek simbolom ljudskoga nesavršenstva. Svagdje su osim u Americi kritičari prestali pretresati književnost po etičkim načelima, pa priznavaju, da je umjetnost neminovni izražaj jedne strane čovjekove prirode, koja se ne može inako oživotvoriti van njome.

Baratali smo sa zbrkom između drame i teatra, štono je obuzimala dramsku kritiku preko pola stoljeća. Teorija, da drama nije stvaralačka umjetnost, nego čista napravina stvarnih potreba teatra, stara je kao i šesnaesto stoljeće. Jedan talijanski učenjak toga doba prvi je ustvrdio, glume su pisane, da budu prikazivane na pozornici, a pod nekim stegnutim fizičkim uvjetima i pred mnogobrojnim i raznolikim mnoštvom; dramska se je predstava razvila iz tih uvjeta, pa zato je mjerilo, kojim valja mjeriti njezinu vrijednost, slast, što ju daje ispremiješanim slušačima, koji ju podržavaju. Tu su ideju prigrlili neki njemački romantici, da bi opravdali, što se Shakespeareska drama tako očito kosi s klasičnim »pravilima«. O Shakespeareu se ne može suditi po pravilima grčkoga teatra (tako su oni razlagali), jer je drama neminovna napravina teatarskih prilika; te prilike u Elizabetinoj Engleskoj nisu bile jednake s onima u Periklovoj Ateni, pa je zato bezumno suditi o Shakespeareovu načinu pisanja po stilu Sofoklovu. Tu je barem ta teorija pomogla, da za Shakespearea predobije mnoga nova srca čisteći svoje doba od krivih predrasuda, i služila plemenitoj svrsi, kao što prividan razlog može uvjeriti ljude, da pridonesu k nekom plemenitom djelu, i sulud fanatik očistiti svijet od tiranina. Ali s tom rabotom dospjela je i njena korist, nu nije prestao njen život. Bila je razgrađena u čitav sustav i postala dogma dramskih kritičara; ona je naša suvremena naknada za »pravila« cjepidlaka sedamnaestog vijeka. Prava je istina to, da se o dramskom umjetniku ne može suditi ni po jednom zakonu, nego po onom, što ga valja primijeniti svakome drugom tvorcu umjetniku; što je kušao da izrazi i kako je to izrazio? Teatar je, doduše, ne

samo umjetnost nego i posao i tako zvani »uspjeh« neke glume bitna probit teatra, koliko je trgovačko poduzeće. »Uspjeh može da opravda pisca glume«, rekao je jedan stari francuski kritičar, »ali ne bi bilo tako lako opravdati uspjeh«. Mjerilo »uspjeha« ekonomsko je mjerilo, pa se ne tiče ni umjetnosti ni kritike umjetnosti, nego političke ekonomije. Valjanih priloga za ekonomsku i socijalnu povijest prinijeli su učenjaci, koji su istraživali različite prilike teatra i mijene ukusa kazališnih slušača, ali oni imadu s kritikom i s dramom kao umjetnošću baš tako malo veze, kao što bi imala povijest nakladnoga posla i njegova utjecaja na ličnu imovinu pjesnikovu s poviješću poezije.

Baratali smo s tehnikom kao s nečim odijeljenim od umjetnosti. Istakli su, da se stil ne može razdružiti od umjetnosti, a krivi vid nauke, koji kanda ima naziv »tehnika«, ne smije nas zaslijepiti, da ne vidimo činjenice, te i on krije jednaku zabludu. »Tehnika je zapravo ličnost; to je razlog, zašto ju umjetnik ne može učiti, ni učenik naučiti, ni estetski kritičar razumjeti«, kaže Oskar Wilde u dijalogu o »Kritičaru kao umjetniku«, štono ga pored mnogih nastranosti i paradoksa obasjava česti blijesak čudesna razbora. Tehnika poezije ne može se rastaviti od njezine unutrašnje prirode. Gradnja stihova ne može se sama po sebi proučiti van površno i bez prave koristi; svagda ostaje svoje rođeno svojstvo pojedine pjesme. Ni dva pjesnika nisu još pjevala istim metrom. Miltonove stihove:

Nebesko ovo moje ruho tkano
Iz tkiva Iridina

zovu jampskim jedanaestercima, ali nije istina, da umjetnički imadu što zajedničko bilo s kojim drugim stihovima, u kojih je isti red slogova i naglasaka. U tome smislu nisu neki jampski jedanaesterci, tek su stvar za sebe, tek su stihovi:

Nebesko ovo moje ruho tkano
Iz tkiva Iridina

Baratali smo s poviješću i kritikom pjesničkih građa. Možda se može površno govoriti o nekoj obradbi takovih građa, kao što je na priliku Prometej od Eshila i Shelleya, povijest Franke Riminke od Dantea, Stephena Phillipsa i D'Annunzia ili povijest kralja Artura od Malorya i Tennysona; ali strogo

govoreći oni podnipošto nisu obradili istu građu. Svaki umjetnik izražava neku građu i daje joj neku historijsku oznaku. Shelleyu je Prometej tek oznaka, on izražava svoje umjetničko shvaćanje života, a ne priča povijest grčkoga titana. Ta životna vatra, kojom ga je zadahnuo, čini njegovo djelo onim, što jeste, pa tom životnom vatrom, a nipošto oznakom, treba da se kritičar bavi u pjesničkim djelima. Valja da odgovorimo onim kritičarima, štono sveđer traže, da bi se u poeziji obradila suvremena građa, i slave pjesnike, koji su uzeli predmete iz života našega vremena. Ali i kad bi bilo moguće, da kritičari unaprijed odrede građu pjesničkim djelima ili nametnu predmete pjesnicima, kako bi mogao pjesnik što drugo obraditi nego suvremenu građu? Kako bi mogao pjesnik dvadesetog vijeka, i kad sebi utvara, da se bavi grčkim ili misirskim životom, obraditi drugi koji predmet van život svoga vremena, osim u pukim spoljašnjim i površnim pojedinostima? Cinici su rekli, otkako je ljudsko srce prvi put stalo izlijevati svoje osjećaje: »Nema ništa novo u umjetnosti, nema novih predmeta«. Ali upravo obrnuto je istina. Nema starih predmeta, svaki je predmet nov, čim ga je fantazija pjesnika pretvorila.

Baratali smo s rasom, vremenom, okolinom pjesnikova djela kao s elementima kritike. Ko proučava te mijene nekoga umjetničkoga djela, raspravlja o njemu kao o nekom historijskom ili socijalnom dokumentu, a posljedak je novi prilog za povijest kulture ili civilizacije, štono je tek od sporedne koristi za povijest umjetnosti. Ovdje ne marimo da ispitamo vrijednost tih proučavanja kao empirijskih sprema i pomoćnih nauka, već se jedino bavimo s njihovom vezom s bitnom i suštom prirodom kritičnog akta. »Obaziruć se na vrijeme, okolinu, rasu, strasti pjesnikove, što je uradio od svoje građe, kako je zazbilju prometnuo u poeziju?« Kad odgovaramo na to pitanje Talijana De Sanctisa, što se tiče pojedinačnoga umjetničkog djela, izvršujemo uistinu bitni poziv kritičara, biva tumačimo »izražaj« u pravom smislu ili oslobođavamo estetsku kritiku od podaništva »Kulturne povijesti«, koje joj je škola Taineova nametnula.

Baratali smo s »evolucijom« književnosti. Načelo napretka prvi put su primijenili književnosti u sedamnaestom stoljeću, ali netom se je pojavilo, istakao je Pascal, da valja činiti razliku između znanosti i umjetnosti; da znanost napreduje nagomilavanjem znanja, dok se promjene umjetnosti ne mogu

svesti ni na kakovu teoriju napretka. Prava je istina to, teorija ište svrstavanje pjesnika po nekoj samovoljnoj ocjeni njihove vrijednosti, a svrstavanje pisaca po redu njihove vrsnoće zastarjelo je osim u »Stotinu najboljih knjiga« ovih posljednjih deset ljeta i na zakutnim policama od jučer. Pod kraj devetnaestog vijeka dali su toj staroj teoriji novi vid vjerojatnosti pozajmivši od nauke naziv »evolucija«, ali i to krije od temelja krivo shvaćanje slobodnog i izvornog razvitka umjetnosti. Slično krivo shvaćanje odaje proučavanje »izvora« umjetnosti, jer umjetnost nema izvora odijeljena od čovjekova života.

> Nad putem sunašnjim, gdje povrh lednih
> Planina rutava se bića vrzu,
> Sumračak probila je Muza;

ali i ako je nosila divljačko odijelo, opet je bila Muza. Umjetnost je kadšto priprosta, kadšto zamršena, ali je svagda umjetnost. Priprosta umjetnost ranih vremena može se s korišču proučavati; ali istraživanja antropologije nemaju bitnoga značenja za kritiku, nego da antropolog proučava najjednostavnije oblike umjetnosti u istom duhu kao i najviše — nego da je antropolog estetski kritičar.

Konačno smo baratali sa starom oprekom između genija i ukusa. Kad je kritika prvi put postavila kao svoj pravi posao više puta spominjano pitanje: »Što je pjesnik kušao izraziti i kako je to izrazio?«, propisala je sama sebi jedino mogući način. Kako može kritičar odgovoriti na to pitanje, a da ne postane (i ako tek jedan čas najviše snage) jedno s tvorcem? To će reći, ukus treba da ponovno stvori umjetničko djelo, ako će ga razumjeti i suditi o njemu, pa u taj čas estetski sud bude ni više ni manje nego stvaralačka umjetnost sama. Istovjetnost genija i ukusa konačno je djelo moderne teorije o predmetu umjetnosti, pa znači, da je u biti, u njegovim najznačajnijim crtama, stvaralački i kritički dar jedan isti. Od Goethea pa do Carlylea, od Carlylea do Arnolda, od Arnolda do Symonsa puno se je govorilo o »stvaralačkom pozivu« kritike. Za svakoga od tih ljudi imala je ta uzrečica različan smisao; Arnoldu je značila tek to, da kritika stvara intelektualni uzduh svoga doba — socijalni poziv od goleme važnosti, ali sasvim nezavisan od estetskoga znamenovanja. Nu konačna istina, za kojom su ti ljudi išli, bila je radikalnija od toga, pa je redom poharala stare plitkosti o jalovosti ukusa. Kritika se konačno

može otresti svoga davnog preziranja same sebe, sada kad može da shvati, te su estetski sud i umjetničko stvaranje darovi, što u bitnosti imadu istu prirodu. Ta istovjetnost ne obuhvata čitavo biće zamršene i teške umjeće kritike, ali ta se je istovjetnost bila pustila s vida i treba da se sada što jače istakne, jer bi bez nje kritika uistinu bila nemoguća. »Genij je esteticima, što je »ja« filozofiji, jedina najviša i apsolutna realnost«, rekao je Schelling; a i ne podloživši duha tome transcendentnom sustavu ostaje istina, da baš ono, što svagda mora da ostane nedokučivo pukom umovanju, daje snagu poeziji; da se intelektualna radoznalost može zabavljati dajući svoja sitna pitanja mučaljivim sinovima svijetla, ali oni se ne dostoje odgovoriti blijedoj sjeni umjetnosti, misli; bozi su dobri, da odadu svoju tajnu u drugom umjetničkom djelu, u umjeći kritike, koja služi u neku ruku za ogledalo umjeći književnoj jedino zato, jer su u njenim blijeskovima duhovnoga gledanja ukus i genij jedno.

BIBLIOTEKA
SLAVKO OBLAK
br.

BIBLIOTEKA
SLAVKO OBLAK
br.

BIBLIOTEKA
SLAVKO OBLAK
br.